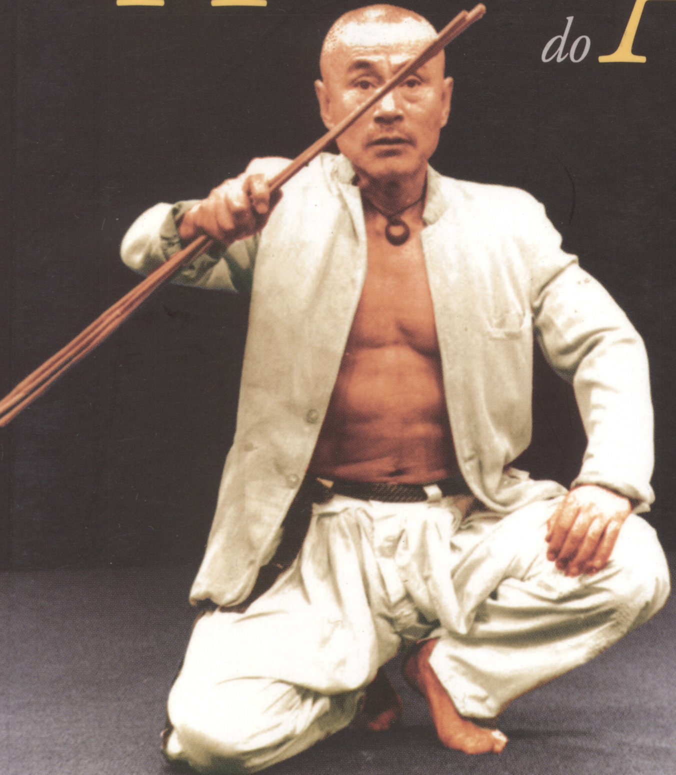
Yoshi Oida

Com a colaboração de Lorna Marshall

Artimanhas do Ator



Prefácio de
Peter Brook

Yoshi Oida é um ator-professor inspirado que preenche muitas lacunas: entre as formas do teatro oriental tradicional e as do teatro ocidental moderno; entre o estudo da arte de atuar e a sua *performance*, "esquecendo-se" da técnica; entre "fazer arte" e estar vivo como ser humano.

Em Artimanhas do ator temos um exame detalhado da preparação do ator para a atuação acompanhado de um prefácio de Peter Brook.

Apresentando uma inigualável riqueza e âmbito de experiências nos campos da atuação, direção e formação, Yoshi Oida e Lorna Marshall oferecem um estudo fundamental e fascinante da arte do ator.

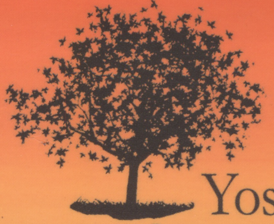
Ao examinar o processo de atuação de ambas as perspectivas – do ator e do diretor –, Artimanhas do ator traz dicas, *insights*

Yoshi Oida

e histórias das produções de que participou com Peter Brook ao redor do mundo.

Faz um percurso que se inicia na preparação cotidiana para o treino corporal, aborda o processo de ensaio até o momento da apresentação quando o ator pisa no palco e, finalmente, findada a apresentação, fala de quando o ator se encontra com a reação do espectador. Um Apêndice de exercícios práticos vem ao final.

O livro combina princípios e técnicas tanto da tradição de atuação ocidental quanto oriental, fornecendo um estudo brilhante tanto para o ator quanto para o diretor.



Yoshi Oida

Membro fundador da companhia internacional de teatro de Peter Brook, Yoshi Oida introduz sua atuação e sua direção por meio da arte das tradições orientais e da mestria das formas ocidentais. Neste estudo acessível da arte da atuação, ele compartilha sua experiência única e competente.

Artimanhas do ator oferece um estudo meticuloso da preparação do ator para a atuação. Iniciando com exercícios do dia a dia que harmonizam o ator com seu corpo, é rico em *insights* e ensinamentos para cada fase do trabalho do ator, contribuindo para a construção de um padrão para a atuação final. Ao longo deste estudo, para iluminar o processo são oferecidos exemplos e princípios extraídos de seu trabalho com Peter Brook, das práticas orientais assim como das ocidentais. Mais do que um manual, é um excelente estudo do ato de criação, essencial para todo ator e diretor.

Um comentário ao final de autoria de Lorna Marshall esclarece melhor o trabalho de Yoshi Oida e um Apêndice de exercícios auxilia a colocar suas técnicas em prática.

> Lorna Marshall é Pesquisadora Honorária na Academia Real de Arte Dramática e conduz *workshops* para atores, cantores e diretores ao redor do mundo. É colaboradora de longa data de Yoshi Oida com quem escreveu dois outros livros.

VL
vialettera.com.br

Yoshi Oida

Artimanhas *do* Ator

Com a colaboração de Lorna Marshall

Copyright© Yoshi Oida com Lorna Marshall
Título original: *An actor's trick*

Direitos adquiridos de Methuen London por
Via Lettera Editora e Livraria Ltda.
Rua Iperoig, 337
05016-000 São Paulo SP
Telefax: (11) 3862-0760 / 3675-4685
e.mail: vialettera@vialettera.com.br
www.vialettera.com.br
2012

Equipe de realização

Editora Monica Seincman
Tradução Marcelo Gomes
Revisão Luciana Barelli
Capa Ediara Rios

CIP BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

O35a

Oida, Yoshi
Artimanhas do ator / Yoshi Oida, com a colaboração de Lorna Marshall ; tradução Marcelo Gomes. - São Paulo : Via Lettera, 2012.
128p.

Tradução de: An actor's trick

ISBN 978-85-7636-133-6

1. Oida, Yoshi. 2. Interpretação oral - Técnica. 3. Teatro - Técnica. 4. Representação teatral. 5. Atores - Japão. 6. Teatro japonês. I. Marshall, Lorna, 1953-. II. Título.

12-5934. CDD: 792.02
CDU: 792.02

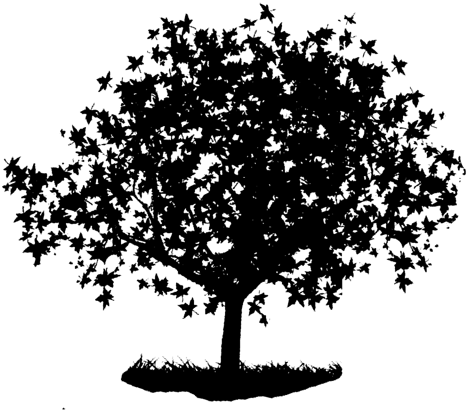
20.08.12 27.08.12 038279

Yoshi Oida

Artimanhas do Ator

Tradução
Marcelo Gomes

Com a colaboração de Lorna Marshall



SUMÁRIO

Prefácio 7
Peter Brook

Introdução 9

1 A manhã do espetáculo 13

2 A caminho do teatro 31

3 Entrando no teatro 51

4 Na coxia 63

5 No palco 73

6 Depois do espetáculo 109

Apêndice: Ensinando e aprendendo 143

PREFÁCIO

O sabor de viver uma experiência

No Oriente, um professor nunca ensina. Ao menos não como pensamos. Um verdadeiro professor nunca explica, nunca dá receitas. Ele – ou às vezes ela – é um exemplo vivo do que é possível, daquilo que pode ser atingido com paciência infinita e determinação inabalável.

Um dos nossos músicos esteve na Índia para aprender a tocar um tipo muito específico de corneta desconhecida no Ocidente. Depois de muito procurar, encontrou um professor. O professor nunca falava, apenas tocava. Primeiro, notas simples. Depois umas poucas notas juntas e, vez ou outra, séries complexas de sons lindíssimos. Dia após dia, o aluno era encorajado a fazer a mesma coisa. Durante várias semanas ele soprou, inchou as bochechas, ficou com os músculos tensos e não conseguiu produzir som algum. Então, um dia, de repente, um feio estrondo irrompeu do instrumento. As coisas estavam só começando e a partir daquele instante ele passou a escutar o professor de modo mais profundo, tentando compreender, atravessando momentos de total desespero. Assim, chegou o dia em que muito naturalmente ele sentiu que estava pronto para tocar. O instrumento não lhe era mais estranho, havia se tornado ele próprio.

No entanto, nada da tradição Oriental pode ser diretamente aplicado no Ocidente. Foi isso o que, inicialmente, trouxe Yoshi Oida para a Europa. Que lições ele poderia descobrir nesse hemisfério desconhecido? Em seus livros, ele generosamente compartilha conosco a sua pesquisa. Revela suas dificuldades e vividamente evoca os exemplos do passado e do presente que o guiaram ao longo dos anos. Ele se abstém de fornecer métodos e não acredita em ensino. Em vez disso, com humor e modéstia, Yoshi traz seu dia a dia de trabalho para a vida – com seus sonhos, suas frustrações, seus ideais e suas descobertas –, alimentado por um conhecimento especial, que lhe foi dado por sua própria tradição.

Mas há um ardil no título deste livro. Não há artimanhas, não há explicações. Há apenas experiências. Esse é o verdadeiro ensino.

Peter Brook
Paris, 16 de novembro de 2006

INTRODUÇÃO

As pessoas sempre me perguntam como nossos livros (tanto este quanto *O ator invisível*) foram feitos. Ao longo dos anos, Yoshi e eu levamos muitas horas falando sobre teatro e sobre vários aspectos da cultura japonesa e suas práticas. Graças a essas conversas, escrevi o grosso do texto, utilizando as ideias de Yoshi redigidas à sua maneira. E acresci outras partes à minha própria maneira, via de regra com a intenção de esclarecer algum ponto ou de fornecer subsídio relacionado a eventuais particularidades da cultura japonesa. Minhas "interferências" aparecem em itálico, seguidas de L.M.

Além disto, escrevi um apêndice de treinamento (e os problemas decorrentes da descrição daquilo que é um processo essencialmente vivo e dinâmico). Esse é o meu ponto de vista, mas uma vez que Yoshi e eu trabalhamos extensivamente (em *workshops*, em produções teatrais e nos outros três livros), sua influência está inevitavelmente presente. Os exercícios que sublinhei são aqueles em que o observei ensinar nos *workshops*; porém, as descrições e as interpretações (e algum possível erro) são minhas.

Nós dois estamos conscientes de que o processo criativo é impreciso e individual. Não há técnicas fixas, ou receitas a serem seguidas que garantam sucesso. O que funciona para um será irrelevante para outro. E muito dependerá de quando e onde alguém vivencia uma ideia ou uma experiência. Esse problema torna-se ainda maior quando passamos a descrever conceitos artísticos e processos em frases concretas. Uma ideia particular talvez possa abrir um universo inteiro de possibilidades para um leitor, parecer trivial para um segundo, e ainda totalmente incompreensível para um terceiro. Por essa razão não há prescrições neste livro, mas apenas nossos interesses e experiências, somados a alguns palpites e sugestões. Esperamos que possam ser úteis.

Gostaria de agradecer ao Arts and Humanities Research Council of Great Britain, e ao Daiwa Anglo-Japanese Foundation, cuja generosa bolsa de estudos me deu o tempo suficiente para escrever este livro.

Lorna Marshall

"Um certo ator tinha um filho, entre doze e treze anos, que frequentava uma escola de teatro. Então o pai lhe disse: 'Coisas que um ator não precisa aprender são o uso do ábaco, caligrafia, e há ainda muitas outras coisas que pode ignorar'. Tojuro (um famoso ator de kabuki) ouviu aquilo e disse: 'Não, não, isso não é absolutamente verdadeiro. A arte do ator é como a sacola de um mendigo. Analisando se você precisa disto ou daquilo no momento certo, você deve pegar tudo o que encontrar ao acaso e levar embora. Você deve usar apenas as coisas de que necessita e as outras deixar de lado, levando-as só quando necessário. Não deve haver nada do qual você seja totalmente ignorante. Mesmo a ação de bater carteiras deve ser cuidadosamente estudada."

The actor's analects;
Dust in the ears,
Item XIX.

1

A MANHÃ DA APRESENTAÇÃO

É de manhã. Uma luminosidade filtrada invade meu quarto e começo a despertar. Conforme os pensamentos vão se desenrolando, eu me lembro de que hoje é dia de apresentação. Hoje à noite estarei no palco.

Tenho de estar preparado para trabalhar; então a primeira coisa que faço é checar meu corpo. Ele está disponível? Sim, basicamente tudo vai bem; nenhum incômodo, nenhuma dor.

Sento-me na cama, e agora percebo que a parte inferior das minhas costas está tensa e desconfortável. Isso não é incomum na minha idade, mas também não me ajuda em nada. Então eu sei que preciso me alongar. Saio da cama e alongo o corpo inteiro: coluna, pernas, braços e ombros, todas as partes. Isso leva cerca de vinte minutos. Agora meu corpo está mais acessível e vivo.

Quando minhas juntas e músculos começam a se soltar, inicio uma checagem dentro do meu corpo. Não para ver como o meu intestino está funcionando, é algo completamente diferente.

Estamos todos conscientes de nossa estrutura física, mas o que faz esse conjunto de ossos e músculos se moverem? Talvez tudo venha do cérebro, não sei. Qualquer que seja o ponto de origem, é como se esse movimento surgisse de algum tipo de energia interior dos seres humanos; como se fosse uma enorme chama dentro de nosso corpo. Mas algumas vezes essa energia está escondida e não podemos vê-la externamente. De certa forma, nossos corpos são como a própria terra. O lado de fora de nosso planeta está normalmente calmo e imutável aos nossos olhos, mas, se observarem a erupção de um vulcão, de repente poderão ver o fogo arrebentando a crosta terrestre. Esse fogo, na verdade, está dentro do planeta inteiro e sua extremidade muito próxima da superfície terrestre. Está sempre ali mas, a menos que estejamos perto do vulcão, não podemos vê-lo.

Quando atua, se o ator puder encontrar um meio de entrar em contato com esse fogo que existe dentro de seu corpo, o público poderá compartilhar dessa energia. Temos de ser como um vulcão, capazes de deixar nossa energia explodir para o mundo. Esse fogo interior está relacionado com a presença do ator. Todos nós sabemos que basta a certos atores permanecerem imóveis, ou simplesmente andarem no palco, que podemos sentir um tipo de presença; queremos olhá-los. Outros atores parecem estar muito longe e você não se interessa por aquilo que ele diz ou faz. Mas por que não são todos os atores igualmente fascinantes de serem vistos?

Não há uma resposta clara para esta questão, mas percebi que em muitos casos eles demonstram uma certa complexidade, um certo bloqueio que vem do controle intelectual e também de suas emoções (tanto positivas quanto negativas). Isso impede que a energia venha para fora. Temos então uma outra questão: como se livrar dessas barreiras intelectuais ou emocionais?

Por meio de minha experiência observando e dirigindo artistas (tanto atores quanto cantores), descobri um padrão. Notei que pessoas que têm um trabalho corporal regular, de algum modo têm uma presença mais forte no palco. Talvez então um meio de desbloquear a energia interna seja trabalhar regularmente com o corpo. Desta maneira, a energia pode se tornar mais disponível para o ator e visível para o público. Mas isso leva a outras questões: qual tipo de trabalho? Alongamento parece ser uma coisa boa a ser feita (eu sei que deveria alongar meu corpo mesmo nos dias em que não tenho apresentação). Por essa razão, muitos atores seguem um programa formal de alongamento, ou se utilizam de exercícios físicos específicos para deixar o corpo diariamente preparado.

No entanto, é preciso considerar um fator. Algumas vezes, exercícios que relacionam alongamento com relaxamento podem fazer com que fiquemos leves e com sono, ou nos deem apenas uma prazerosa sensação física. A mesma coisa pode acontecer quando fazemos exercícios puros de respiração. Se, por um lado, é necessário alongar o corpo, por outro, ficar leve e com sono não é útil para as apresentações. Do mesmo modo, exercícios físicos normais (como ir à academia ou à aula de dança) não é o que se quer no teatro. Essas atividades solicitam muito esforço físico e nos deixam com um sentimento confortável, de agradável descanso. Isto também não serve para o teatro. Precisamos escolher cuidadosamente um sistema próprio, ou adaptar o que aprendemos para que se torne verdadeiro no palco.

Então como trabalhar nosso corpo de maneira que isso torne nosso fogo interior mais forte e mais disponível? As pessoas sempre me perguntam qual técnica particular eu recomendaria como treinamento regular, mas, de fato, há numerosos sistemas que podem ser úteis; devemos encontrar um que funcione melhor para nós, ou desenvolver nosso próprio.

No livro anterior, *O ator invisível*, falei sobre certas áreas do corpo e de sua importância para o ofício da interpretação. Como não quero repetir demais as coisas, eis aqui alguns pontos suplementares que podem ser úteis.

O ÂNUS

Quando observamos um cachorro, sua cauda é um bom indicador de como ele está se sentindo. O medo faz seu cóccix encolher-se até que o rabo fique escondido entre as pernas; ao contrário, quando está excitado, o cóccix desloca-se para fora, para que a cauda suba. Infeliz, o rabo desce novamente. Feliz ou alerta para lutar, o rabo sobe. O ser humano também tem uma "cauda", bem no final da coluna, perto do ânus. Conforme as pessoas envelhecem, gradualmente perdem energia e sua "cauda" (ou cóccix) pode encolher. Se observarmos uma pessoa idosa, poderemos sempre notar que o cóccix está recolhido para baixo da coluna, que está curva. Uma vez que não há aí uma suficiente inclinação para fora, podem surgir tensões e dores nas costas.

Para aumentar nossa energia básica no palco, é interessante manter o cóccix bem ligeiramente voltado para fora. Como um pássaro. Logicamente, não é possível alçar o cóccix para fora do corpo, como a cauda de um cachorro, mas é possível fazer uma minúscula inclinação bem na base da coluna. Essa é a forma usada no teatro nô.

Existem três grandes estilos no teatro clássico japonês: teatro nô, kabuki e bunraku, todos criados antes do século XVIII. Esses estilos ainda são apresentados hoje em dia, de algum modo, próximos de suas formas originais e têm um público cativo. Em todos esses estilos, as tradições são mantidas e transmitidas por famílias específicas e só é permitido a atores representar profissionalmente, embora seja permitido a pessoas que não fazem parte dessas famílias tomar aulas como amadores.

Quando jovem, Yoshi foi treinado nessas tradições. Desde então, ele sempre se refere aos conceitos e técnicas relativos a essas fontes, de modo que certas informações básicas talvez sejam úteis. Mais particularmente, Yoshi sempre recorre a seu treinamento em teatro nô.

O teatro nô nasceu no início do século XIV e foi codificado por seu grande mestre, Motokiyo Zeami. Trata-se de um teatro minimalista, que se serve de um palco vazio, nada convencional, com apenas alguns acessórios que sugerem não importa qual a realidade que está sendo evocada. No entanto, o figurino é esplendoroso. Há dois estilos diferentes: nô *e* kyôgen. *O primeiro corresponde a um teatro de máscaras altamente estilizado, com movimentos de danças ritualísticas, acompanhamento musical (percussão e flauta), um coro e uma exigente vocalização utilizada nos papéis dos atores. Seus temas tendem a ser melancólicos, ligados ao desejo, à perda e à incerteza da vida e do amor. As várias histórias estão organizadas em cinco categorias: deuses, guerreiros, mu-*

lheres desafortunadas, mulheres loucas e demônios. Apesar das situações extremas representadas pelos personagens, há uma expressão muito contida da emoção ou do conflito direto, assim como poucos efeitos especiais.

O segundo estilo do nô é o kyôgen, que é amplamente cômico, envolvendo elementos da farsa. As histórias são bem concretas, terrenas, nas quais encontram-se narrativas de deuses estúpidos, esposas feias e (muito típico, aliás) um mestre com dois servidores muito espertos. No kyôgen, a linguagem é mais naturalista, é um estilo que privilegia a interpretação.

Nô e kyôgen eram tradicionalmente apresentados juntos, um após o outro, em um programa, com cinco peças nô e quatro de kyôgen postas alternadamente em cena. Desse modo, o público era levado da tragédia à comédia, da comédia à tragédia e assim por diante ao longo das nove peças. Apesar de a extensão do programa ser apresentada menos frequentemente desse modo hoje em dia, é importante entender que os dois estilos eram tradicionalmente vistos como uma complementaridade total.

Qualidades técnicas semelhantes, como a maneira de andar ou cantar, são partilhadas entre as duas formas e ambas exigem estilização (embora isso seja mais visivelmente evidente no nô do que no kyôgen). No entanto, apesar de dividirem um palco e uma tradição, não há pontos de contato entre o treinamento e o repertório dos próprios atores. Se houver ocasionalmente um personagem de kyôgen em uma peça de nô, apenas os atores de nô representam os papéis principais do repertório nô, e somente os atores de kyôgen atuam em peças de kyôgen. Mas é a combinação do nô com o kyôgen que constitui o teatro nô. L.M.

No teatro nô existem técnicas específicas para cantar. Uma delas emprega o foco bem na base da coluna. Quando você sobe com vigor a tonalidade, contrai o ânus. Além disto, você imagina a voz viajando pela coluna como se essa tonalidade fosse ainda mais alta. E, quando você desce na escala, imagina que o som desce a partir da parte frontal do corpo, bem abaixo da barriga. No nô, sons ascendentes sobem por detrás, enquanto os descendentes baixam pela frente. Isto se assemelha a certas ideias das práticas de ioga.

De modo geral, quando um ator está gritando, ou zangado, ou com movimentos vigorosos, é sempre bom que contraia o ânus. Tentem realizar uma ação vigorosa de maneira comum, depois tentem fazer a mesma coisa retesando o ânus. Note se há alguma diferença. Quando contraímos o ânus, sentimos uma espécie de choque no topo da cabeça. Na verdade, as duas extremidades da coluna parecem estar relacionadas e nossa energia passa entre esses dois pontos. Além do mais, quando se grita no palco, o pescoço normalmente se torna tenso e a voz estrangulada. Mas, se nos concentrarmos fortemente na contração do ânus, produziremos um som mais alto, a garganta permanecerá relaxada e há menos risco de danificar a voz.

O *HARA*

No teatro clássico japonês, as pessoas constantemente se referem ao *hara*. Você é ensinado a se mover a partir do *hara*, tenta chegar ao *hara* do personagem e olha para o seu parceiro com o *hara*. Os atores riem a partir do *hara*, gritam raivosamente com o *hara*, berram a partir do *hara*. Sem uma conexão interna com o *hara*, a parte externa não pode funcionar de maneira apropriada para o ator. Então, antes de assumirem uma ação externa, os atores devem conectar-se com o *hara* e atuar a partir dali.

Infelizmente, ninguém consegue definir exatamente onde o *hara* está, nem mesmo os japoneses. Literalmente, a palavra significa "barriga", a de dentro e a de fora, e se refere à área localizada entre o umbigo e a ponta do osso pubiano. Mas a função do *hara* transcende a simples localização anatômica.

No teatro nô, meus professores sempre enfatizavam a importância de manter a energia no *hara* e estar atento a ele em todas as ações. Aprendi que, quando o ator de nô caminha, é o *hara* que se movimenta para frente e o corpo acompanha. Do mesmo modo, quando esses atores mudam de direção, não é preciso que virem os pés. Ao contrário, o *hara* muda primeiro a direção e os pés acompanham. Quando eles se ajoelham, o *hara* desce. Quando se erguem, o *hara* se levanta e continua a se movimentar para cima, trazendo junto o resto do corpo. Todas as ações começam no *hara* e o corpo acompanha. Deslocar-se a partir do *hara* faz com que os movimentos pareçam orgânicos.

Já mencionei que a contração do ânus é importante quando é preciso produzir um som alto, como gritar ou berrar. Do mesmo modo, podemos também nos concentrar no *hara* quando for preciso utilizar uma energia vocal forte, especialmente se estiver ligada a uma atmosfera dramática ou emocional. Na verdade, qualquer estado emocional deveria descer até o *hara*. Quando estamos num estado emocional alterado iremos, certamente, sentir essa emoção no peito, mas devemos tentar também conectá-la abaixo, no *hara*, em vez de deixá-la escapar para o alto, urrando, com os braços se agitando, ou seja, com excesso de demonstração.

Na vida real, quando encontramos alguém importante, ou alguém a quem respeitamos, ou se nos deparamos com uma situação difícil mental ou emocionalmente, ou quando estamos zangados ou com medo, o corpo responde. E uma coisa que comumente ocorre é o alçamento dos ombros. No palco, como normalmente estamos apavorados ou excitados, a mesma coisa acontece: nosso corpo muda e nossos ombros sobem. Mas, como atores, devemos tomar o cuidado de trazer os ombros para baixo. Caso eles fiquem altos e rígidos, iremos parecer assustados e podemos prejudicar a voz. Logicamente, algumas vezes os ombros precisam estar altos se isso apenas corresponder ao personagem, mas basicamente é preciso mantê-los baixos. Não se preocupem em tentar mudar seus sentimentos, ou dizerem a si mesmos: "relaxe, relaxe". Tragam tão-somente os ombros para baixo. Focar a atenção nos ombros é melhor do que dizer: "relaxe", pois fazer isso normalmente não ajuda na interpretação. Como disse anteriormente, atores não querem estar "relaxados"; querem estar livres e vivos. Conectar-se com seu ponto de equilíbrio quando as emoções são vigorosas é um outro caminho para prevenir o alçamento dos ombros.

É claro que seguir todas essas instruções ao mesmo tempo é impossível. Vocês não pode fazer nada. Quando estão atuando, no palco, vocês se esquecerão de todas essas instruções. Mas elas são úteis de serem exploradas quando se está praticando ou ensaiando.

O ESTERNO

Para o ator, o esterno também é importante, uma vez que a atividade emocional está ligada a essa parte do corpo. Por exemplo, quando as pessoas mudam emoções da alegria para a tristeza, o posicionamento do esterno normalmente se altera. Quando estamos esperançosos, o esterno tende a ir para a frente e para cima: ele se levanta. Quando estamos tristes, o esterno tende a afundar e recuar, caindo peito adentro. Os movimentos podem não ser muito largos, mas a conexão entre o esterno e nossa vida interna é clara.

Podemos aplicar essa conexão na direção oposta para nos ajudar a atuar. Quando estiverem ensaiando, ou explorando algumas emoções, tentem secretamente ampliar o esterno para o alto, ou recuá-lo para dentro, alternando esses dois movimentos. Observem se algo muda no estado interno das emoções. Tentem várias posições diferentes para o esterno (ponha-o para trás, mas com uma ligeira inclinação para a frente, ou vigorosamente empurre-o para frente e assim por diante) e vejam quais emoções essas posições talvez tenham provocado. Além disto, atuar se servindo de várias posições permite-lhe praticar mantendo o esterno sempre vivo. Quando atuamos, não prestamos atenção ao esterno, mas, se ele estiver livre e acostumarmo-nos a deixá-lo vivo, o público poderá ver nosso estado emocional. O esterno desenha as emoções a partir de nós, ao mesmo tempo em que mostra nossas emoções para o público.

Porém, os ombros e o esterno não formam uma simples unidade; o esterno é capaz de se movimentar independentemente dos ombros. Muito frequentemente, os atores fixam o esterno e os ombros em um triângulo rígido, desejando melhorar a postura, então, quando movem o peito, toda a parte superior do corpo acompanha. Na verdade, precisamos de um esterno fluido, que possa variar suas posições sem necessariamente comprometer os ombros. Se nosso esterno estiver rígido, poderemos parecer tensos e encouraçados no palco, e nossas respostas emocionais poderão ser obstruídas. Um esterno fluido nos ajuda a parecer vivos e responder naturalmente às situações. Essa independência de movimentos do esterno pode ser muitíssimo sutil; as mudanças não precisam ser grandes para serem eficazes.

Na dança africana, treina-se o esterno para fazer círculos verticais. Os ombros não se movem no espaço (permanecem em um ponto fixo), mas o peito vai para cima, para frente, para baixo, para trás e se movimenta em círculos. Faz-se então o movimento circular na direção oposta também. Isso ajuda a soltar o esterno, tornando-o mais reativo. Quando fazemos esse trabalho, também é interessante observar a relação entre o esterno e o cóccix. Por exemplo, quando o esterno faz movimentos circulares, o cóccix move-se para fora e para dentro. Trabalhar deste modo aumenta a flexibilidade e a reatividade no tronco inteiro. Além disto, como os nervos, que conectam o corpo e o cérebro, chegam ao corpo por dentro da coluna, movimentar a coluna parece estimular os nervos, como uma massagem, tornando-os mais sensíveis.

A LINHA CENTRAL DO CORPO

Certa ocasião, um filósofo japonês fez um pedido a seu aluno: sempre que o estudante lesse um livro, ou escutasse um professor, que mantivesse uma postura adequada – postura adequada e respiração calma. Tradicionalmente, a maioria dos professores no Japão faz essa solicitação, uma vez que se aprende de maneira mais efetiva quando o corpo está alinhado. Nossa compreensão em relação ao que o professor está dizendo, ou em relação ao livro que se está lendo, é melhor.

Mas postura não significa rigidez. É possível estar alinhado, mas ao mesmo tempo relaxado. A palavra japonesa "judô" caracteriza-se por dois conceitos: o "*ju*" significa "leve" e "*dô*", "o caminho". Então a palavra como um todo quer dizer "o caminho da leveza". Quando estamos leves, podemos facilmente movimentar o corpo, e nossa energia pode desenvolver-se e expandir-se.

Somos todos capazes de perceber a linha de nossa coluna, uma vez que percorre a parte posterior do corpo; mas há uma outra linha que atravessa o corpo: a linha central. Esta corre da fronte para a região logo abaixo do nariz, e daí para a garganta, depois para o esterno, em seguida para o umbigo, vai para o *hara* e, finalmente, faz uma curva acentuada para baixo encontrando o ânus. Essa linha localiza-se fora do corpo até a garganta, para depois, na direção descendente, entrar dentro do corpo, como um espetinho de kafta. Mas espetinhos de madeira são rígidos, enquanto a linha é leve e flexível, como borracha.

Ter consciência dessa linha central pode também nos dar um sentido diferente do nosso corpo. Isto nos torna mais particularmente cientes com relação às duas metades do nosso corpo – o lado direito e o esquerdo – e como ele se conecta com o espaço que nos circunda.

Yoshi praticou por muito tempo o estilo kyôgen e frequentemente se refere aos conselhos de seu professor. Conforme mencionado anteriormente, ambos os estilos nô e kyôgen são mantidos por certo número de famílias, que transmitem as técnicas específicas e tradições de uma geração para outra. O líder de cada família é responsável por administrar o grupo, organizando o repertório e garantindo a fidelidade às técnicas e ao treinamento. No teatro nô existem cinco dinastias de interpretação; o kyôgen é normalmente levado por duas famílias.

O professor de Yoshi, Yataro Okura foi o líder da tradição Okura de Kyôgen. L.M.

Meu professor, mestre Okura, costumava me dizer que, quando estamos lidando com questões que envolvem o lado direito do palco, é mais adequado utilizar o lado direito do corpo, quer dizer, a perna e o braço direitos. Quando estamos tratando de coisas que se referem ao lado esquerdo do palco, vamos utilizar o lado esquerdo do corpo. Por exemplo, se se aponta para alguém que está no lado direito do nosso corpo, usamos a mão direita. Alguém à nossa esquerda será indicado com a mão esquerda. Além disto, se a coreografia pede uma curva ampla e vigorosa para ser executada apenas com uma das mãos, é preciso ainda assim evitar que ela cruze a linha central do corpo. Por exemplo: quando usamos a mão direita para indicar uma direção que vai do lado direito do palco para o esquerdo. Primeiro a mão atinge o centro do palco descrevendo um arco, depois giramos o corpo inteiro para a esquerda de modo a continuar a ação. As mãos não cruzam a linha central do corpo.

Como exercício, para ajudar a entender a harmonia do nosso corpo, mantenham-se atentos em relação a essa linha central e movimentem o corpo simetricamente. No dia a dia, nunca nos movimentamos de maneira simétrica. Tendemos a fazer coisas com uma mão ou uma perna por vez. Chegamos até a apoiar ou encostar nossos troncos em uma posição assimétrica quando nos sentamos. Podemos fazer qualquer tipo de movimento com os braços, pernas, ombros, cotovelos, pés etc. até com os dedos. Improvisem e tentem descobrir todas as possibilidades do corpo mantendo uma perfeita simetria. Andar é uma exceção, pois, se utilizarmos as pernas simetricamente, só será possível saltar. Então sintam-se livres para andar pelo espaço, mantendo o resto de suas ações em simetria. E é preciso deixar a cabeça livre, pois será necessário estar atento ao que se passa em torno.

OUTROS TIPOS DE PREPARAÇÃO DIÁRIA

Ki

Em 1973, estive com o grupo de Peter Brook numa viagem maravilhosa pela África. Fomos (e voltamos) à Argélia, pelo deserto do Saara, até o Benin e a Nigéria, atuando em várias aldeias pelo caminho. Quando atuávamos, púnhamos um tapete no chão e então improvisávamos a partir do zero. Alguém começava com alguma coisa e todos nós tentávamos desenvolvê-la numa apresentação que levava em torno de 45 minutos. Eu me lembro de um ator ter me perguntado sobre como eu havia realizado um salto mortal durante a apresentação. Fiquei surpreso com a pergunta e reagi: "Mas eu não dou saltos mortais!". Ele respondeu que eu efetivamente havia dado um salto mortal no tapete. Eu realmente não conseguia me lembrar de ter feito aquilo, mas de fato havia acontecido. De algum modo, a pressão da improvisação e o pânico de ter de criar algo me deixaram num estado capaz de fazer uma coisa da qual eu não sabia que fosse capaz. Eu devia ter a habilidade de dar um salto mortal, mas em atuações normais ficava sempre em terreno conhecido, trabalhando apenas nos meus limites.

Parece que temos mais possibilidades como atores do que imaginamos. Normalmente, quando atuamos, permanecemos em nosso estado normal de consciência e compreensão. Fazemos aquilo que sabemos poder fazer. Mas, quando nos descobrimos num estado de pânico ou confusão, algumas vezes surge uma força da qual somos inconscientes. Existe algo mais profundo. Ficarmos muito concentrados em nossa inteligência consciente e habilidades analíticas pode nos limitar demais. É preciso estarmos cientes de que há outras possibilidades escondidas em nós. Sem essa visão mais ampla, não se pode ir além do estado normal da existência cotidiana. Não se pode evocar um outro tipo de energia.

Mas uma vez cientes dessa força, como é possível evocá-la?

Em japonês, essa energia sutil chama-se *ki*, mas como não há nada equivalente nas línguas ocidentais, é muito difícil explicar. Não é possível ver nem tocar o *ki*. Não faz parte dos cinco sentidos. Vocês podem senti-lo, caso sejam suficientemente sensíveis, mas muita gente não está atenta para isso. Há alguma coisa escondida por trás da realidade material. Quando abrimos um galho de uma árvore, não podemos ver o broto da flor. Mas há alguma força ou energia de vida que não é visível na árvore que faz a flor. Isso ainda não pode ser comprovado cientificamente, mas em alguns anos os cientistas descobrirão a existência do *ki* e como ele funciona.

Segundo o sistema oriental de acupuntura, o corpo é visto como contendo linhas de energia, as quais estão conectadas a vários órgãos e funções físicas. Esses meridianos são a expressão materializada do *ki*. Toda a química que funciona dentro do corpo está ligada ao *ki*. Apesar de o *ki* não ser parte da nossa mente, podemos usá-la para evocar a função do *ki*, de forma que o corpo possa atuar com o *ki*.

O *aikidô* pode ser um bom ponto de partida para se observar como *ki* pode ser desenvolvido, uma vez que a tradução literal da palavra é "o caminho (*dô*) para onde converge o (*ai*) do *ki*".

Na verdade, todas as artes marciais tradicionais do Japão reconhecem a importância do *ki*; é sabido que as lutas não se limitam à força dos músculos. Se você puder lutar com o *ki*, seu combate será mais forte do que qualquer outra coisa que você possa alcançar por meio da força física. Lutadores campeões estão sempre buscando meios para fortalecer e intensificar o *ki*, mesmo naquilo que parece ser uma situação ordinária.

Há uma outra via possível de ser explorada. No final do século XX, Haruchika Noguchi (que era originalmente um massagista tradicional) criou um método de automassagem e de tratamento chamado *seitai*. Ele dizia que o homem moderno é muito desenvolvido em termos de inteligência, mas que necessita voltar a um estado mais primitivo do corpo, uma vez que perdeu contato com sua fonte profunda de energia. Ele sugeriu muitos exercícios, incluindo um chamado *yukiho* (*yu* é o "caminho para", *ki* é energia, *ho* é "método"). Por meio da mente, é possível tanto trazer o *ki* para junto de si, quanto retê-lo ou jogá-lo fora. Combinam-se respiração e imaginação com exercícios físicos.

Na verdade, pelo que pude observar, o *ki* está relacionado a três elementos: respiração, coluna e imaginação.

Os atores já sabem o quanto é importante desenvolver a respiração e existem muitos sistemas que trabalham essa questão. Tentem estudar com professores diferentes até descobrirem a abordagem que lhes convenha. Mas a atenção na respiração não está limitada a um trabalho com os pulmões. Por exemplo, em todas as práticas das artes marciais japonesas tradicionais, quando entramos no espaço da prática, fazemos uma reverência, curvando-nos. Antes da luta, numa competição, curvamo-nos juntamente com nosso parceiro. Isto não se dá por motivos religiosos. Também não se trata de uma mera formalidade. Quando nos inclinamos, esse gesto está relacionado com a respiração. Normalmente, quando nos curvamos, expiramos. Este é um padrão físico. E, conforme expiramos, nossa energia vai para o nosso parceiro. Isso nos ajuda a desenvolver a respiração, com nosso parceiro, e nos possibilita trocar energia. Curvar-se também ajuda a fazer conexão com a linha central do corpo. Além disto, quando nos curvamos ao mesmo tempo em que nosso parceiro, é possível sentir a relação espacial que nos separa. Quanto mais nos acalmarmos, encontrarmos essa tranquilidade, mais livremente nos movimentaremos. Na realidade, uma simples ação pode conter numerosas possibilidades.

Já disse anteriormente muitas coisas a respeito do segundo elemento do *ki* (a coluna), tanto aqui quanto n'*O ator invisível.*[1] O terceiro elemento, a imaginação, também é interessante para o ator.

Você mesmo pode experimentar alguma coisa nessa direção. Encontre um espaço claro e fique com duas pessoas, cada uma de um lado. Flexione os antebraços em ângulos retos, mantendo os braços alinhados ao corpo, e os antebraços baixos voltados para a frente, em ângulo horizontal, paralelos ao chão. Seus parceiros seguram seus cotovelos e punhos, pegando-os por baixo. Então eles tentam erguê-lo, alçá-lo acima do chão.

Repitam os procedimentos, imagine que você está voando no céu enquanto seus parceiros tentam levantá-lo. Faça o mesmo exercício, desta vez imaginando que você está mergulhando na terra. Não mude o que seu corpo está fazendo, apenas a imaginação. Note ainda como o seu peso parece diferente. Normalmente, os parceiros também sentem uma nítida diferença entre as duas ações; na pri-

---

1. OIDA, Yoshi, *O ator invisível,* São Paulo: Via Lettera, 2007.

meira versão, eles naturalmente tentam chegar a um acordo de que altura alçar o colega (o limite da altura depende do peso da pessoa e da força dos "carregadores"), enquanto, no segundo caso, há frequentemente uma luta para que se consiga um mínimo movimento para cima. Para as pessoas que o estão levantando, sua imaginação mudou, de alguma maneira, o peso do seu corpo. Logicamente, o peso se mantém inalterado; isso não quer dizer que você, de repente, perdeu dez quilos. Talvez tenha sido sua imaginação que tenha alterado sua energia e essa energia diferente afetou a relação física com as outras pessoas.

Parece que existem várias maneiras de conectar-se com o *ki*. Todas as crianças gostam de abraçar árvores grandes e de algum modo fazer contato com elas. Eu também. Não se trata aqui apenas de sentir a casca do caule da árvore, mas de algo mais profundo, do *hara*, que faz a conexão com a energia profunda da árvore. Infelizmente, quando faço isso num parque público, recebo olhares muito estranhos. É melhor fazer isso numa floresta isolada.

Certa vez ouvi que, durante a Segunda Guerra, alguns prisioneiros holandeses encontraram um jeito que os auxiliava muito em casos de doença. Não havia medicamentos, nem médicos, nem enfermeiras, mas descobriram que abraçar o doente, deixando-o bem próximo ao corpo, fazia a diferença. A posição dos dois corpos era importante; o doente ficava de frente para o colega saudável, assegurando-se de que o tronco inteiro de um ficaria em contato com o do outro. Essa posição era mantida por longos períodos. Também se concentravam nos sentimentos de amor e afeição enquanto se abraçavam. Assim, tanto o corpo quanto os sentimentos daquele que estivesse ajudando se reuniam. E, de algum modo, esse tratamento funcionava. À exceção da atividade sexual, nossas relações com outras pessoas raramente se dão no plano físico. Podemos conversar e gargalhar juntos, ou caminhar lado a lado, mas poucas vezes entramos em contato com os corpos das outras pessoas. O próprio corpo, no entanto, não é só pele, músculos e ossos; é algo além.

Um grande *sushiman* disse certa vez que se você preparar os bolinhos de arroz do sushi com uma máquina o sabor não será tão bom. Eles devem ser feitos à mão. Se o sushi for feito com as mãos, o *ki* do *chef* sai do corpo pela palma da mão e entra no arroz, e isso faz com que o sabor fique melhor.

Purificação

Todas as manhãs escovamos os dentes, tomamos uma ducha, mas e o espírito? Muitos de nós acreditamos ter um corpo e uma alma, mas na loucura do dia a dia é muito fácil se esquecer da outra parte. Sabemos que o corpo deve estar limpo e agradável, mas também a alma tem de ser limpa. Isso é algo bom de fazer todos os dias (como escovar os dentes), porém torna-se ainda mais importante quando temos de nos preparar para uma apresentação.

A antiga religião xinto do Japão enfatiza muito o ato da purificação, tanto no sentido espiritual quanto no prático. De acordo com a gênese xintoísta, o deus Izanagi desceu até o submundo da morte. Quando retornou, banhou-se para purificar seu corpo limpando-se, assim, de outros deuses, entidades e seres que entraram em seu ser. Deste modo, criação e purificação estão diretamente ligadas. Seguidores do xintoísmo lavam seus corpos todas as manhãs com água fria (o ideal seria no mar ou numa cachoeira, mas uma ducha fria também funciona). Além do mais, a meditação é usada para limpar o espírito das impurezas criadas ao longo das pressões cotidianas. L.M.

Na caligrafia tradicional japonesa, um pincel é utilizado para escrever as linhas pretas do nanquim numa folha de papel branca. Somente assim o sentido aparece. O papel branco por si só não comunica nada. Apenas quando as marcas negras estão presentes é que surge o sentido. O branco assume significado por causa do preto. Igualmente, se o branco não estiver presente, o negro não pode criar significado.

Mas, se o papel já estiver sujo, o sentido não pode surgir. Sujeira demais torna as pinceladas difíceis de serem lidas. Dá-se o mesmo quando atuamos. Permanecer apenas num estado ordinário não é suficiente; precisamos purificar nossa existência, então aquilo que iremos comunicar ficará claro para ser compreendido.

Quando olho para a minha vida, desde o nascimento, posso observar que minha folha em branco tornou-se completamente suja. Há muita sujeira na minha vida.

As pessoas dizem: "Meu personagem é assim, ou essa é a minha experiência de vida". Isso pode ser tomado tanto de maneira positiva, quanto negativa. Por causa do meu conhecimento e experiência, meu papel ficou marcado e encardido e fica ainda mais difícil que as pinceladas se tornem claras. E muito da minha experiência não tem exatamente uma qualidade especial: é simples hábito. Mas ao menos posso tentar limpar meu papel, então o que ali estiver escrito ficará o mais claro possível para o público.

É interessante que muitas dessas práticas purificadoras novamente envolvam a coluna. Na meditação e em algumas formas de canto, a coluna é mantida em linha reta, já em determinados exercícios do *aikidô*, por exemplo, a coluna movimenta-se tanto em forma de oito quanto em espiral. Na África, antes de saírem para caçar, os homens fazem uma dança, que é, na verdade, um ritual preparatório. Nessa dança, a coluna movimenta-se em ondulações. Na realidade, a dança africana utiliza-se de muitos movimentos que envolvem a ação da coluna; ondulações da coluna que vão do cóccix ao topo do crânio, juntamente com movimentos circulares do esterno. Sabemos que tudo isso é bom para o corpo, e possivelmente esses exercícios ajudem igualmente a limpar a alma. Não sei ao certo. Existem muitas possibilidades, mas seja qual for aquela que preferir, sinto que é necessário purificar o espírito. Cada um tem ou encontrará seu próprio método.

De acordo com a crença xinto, quando nascemos estamos completamente puros, como um deus. Então, conforme vamos para vida, acumulamos muita "poeira" em nosso ser, física e espiritualmente. Por isso, a essência da prática xintoísta é a purificação, para retornar ao estado no qual nascemos. Há crenças semelhantes em outras religiões. De acordo com o budismo esotérico, quando nascemos, o primeiro som que emitimos é o "A". Este é o som da criação pura. Nesta tradição, os praticantes empregam a vida toda tentando redescobrir aquele som puro e primordial "A".

2

A CAMINHO DO TEATRO

A caminho do teatro eu sempre paro num café. Conforme tomo meu café, aprecio ficar olhando as pessoas passarem. As pessoas sentam-se em cafés por muitas razões; algumas gostam de admirar a arquitetura histórica da rua, outras entram para se aquecer, ou para escutar a música de fundo, ou ainda para observar as lojas do entorno que expõem roupas em oferta. Mas eu estou apenas interessado em observar o comportamento das pessoas lá fora na rua. Mas não somente a vida desses seres humanos... até os animais me interessam. Um cão esperando seu dono do lado de fora de uma loja: o que se passa dentro dele enquanto está esperando? O que está se passando no seu cérebro? Isso é fascinante.

Para mim, no teatro acontece a mesma coisa. Se vejo belas roupas, ou cenário, ou iluminação, tudo bem, mas passados cinco minutos estou entediado. Mas, quando vejo as pessoas se movimentando, nunca me entedio. A vida humana é a coisa mais interessante de ser vista no teatro – seres humanos e o que está se passando dentro deles. Não importa se for algo estilizado, como o teatro clássico japonês, ou a ópera, ou a dança, ou ainda o teatro realista de Tchekhov. O mais importante é que, por meio do movimento, da voz, da música, da dança, começo a sentir como os seres humanos vivem.

Mas o que vemos no teatro não é a mesma coisa que vemos nas ruas. O teatro seleciona, comprime e destila a vida real. Nunca é como se fosse um documentário. Tchekhov pode parecer mais "realista" que Beckett, mas nem um nem outro simplesmente pegam uma parte da vida e a põem no palco. Por exemplo, a escala do tempo no espetáculo não é realista: cinco minutos no palco podem representar cinco anos da vida de um indivíduo. Como ator, não devo tentar imitar diretamente o que se passa na vida. Ao contrário, preciso entender o que há por trás de cada momento da vida real e como isto remete às interações existentes no mundo. E este é o objetivo do processo de ensaio: encontrar essa vida. Mas como?

A INTELIGÊNCIA DO ARTISTA

Peter Brook certa vez me contou uma história sobre o grande pintor Cézanne. Quando pintava naturezas mortas, ele posicionava vasos, flores, facas e outros objetos cuidadosamente, tudo bem à sua frente, tudo pronto para ser pintado. Mas, por alguma razão, ele não ficava completamente satisfeito com aquela composição, então decidia andar em torno daquele arranjo, observando-o a partir de diferentes ângulos. De repente, quando estava atrás da composição, ele parava, reconhecendo que era muito mais interessante pintar a partir daquele novo ângulo. E assim o fazia. Seu passo inicial era arranjar o tema cuidadosamente partindo de seu próprio intelecto e sentido estético, o que, para muita gente, já teria sido o suficiente; mas Cézanne não se satisfazia. Era necessária alguma coisa a mais.

Um grande artista não segue apenas sua inteligência lógica; ao contrário, ele compreende que estar aberto para outras vias de descoberta também se faz necessário.

Durante a produção de *Qui est là?* (Quem está aí?) no Bouffes du Nord (1995), eu falava um texto de Stanislavsky:

Arrumo os móveis, as cadeiras. Posiciono os atores. É preciso que tudo seja como na vida. A cena é um espelho da vida. É preciso ser verdadeiro. Concebi muito cuidadosamente minhas direções para *que tudo fosse verdadeiro. Mas o resultado não reflete a verdade; é um espelho das minhas ideias. O que fazer? Ponho-me de lado, atrás, do outro lado. E assim vejo tudo, ouço tudo, compreendo tudo. Isso torna a coisa muito mais viva.*

Stanislavsky posicionava tudo perfeitamente de modo a refletir a vida real. Mas no fim ele não mantinha aquela versão. Como Cézanne, ele não se satisfazia com a ideia inicial, uma vez que se dava conta de que aquilo não passava de um resultado mental. Então girava 360 graus em torno do palco, observando a melhor posição para o olhar do público. Assim, girando em torno do cenário, ele descobria um arranjo melhor e fazia alterações. Não se contentava com sua própria inteligência, ou com sua primeira decisão artística consciente. Talvez possamos pensar a interpretação do mesmo modo.

Como atores, durante o ensaio, usamos nossa inteligência consciente e nossos *insights* para pesquisar o universo da peça. Lemos livros ou reunimos informações conversando com as pessoas. Além disto, trabalhamos com o texto para nos assegurar de que estamos entendendo exatamente o que é dito. Analisamos o significado e buscamos uma compreensão psicológica das situações e dos personagens. Tudo isso é essencial para que se faça um trabalho apurado e detalhado. Mas frequentemente o trabalho do ator termina aí; achamos isso mais do que suficiente para garantir uma boa apresentação.

Num certo nível isso é verdade; esse tipo de trabalho produzirá uma boa e correta interpretação. Mas é só por isso que as pessoas vão ao teatro? Apenas para ver uma interpretação apurada, lógica e claramente articulada?

Sinto que o público quer algo além, alguma coisa que seja mais do que lógico e cotidiano. Algo que desperte nele uma sensação mais profunda. E para isso eu percebo que os atores precisam de um outro tipo de inteligência.

No começo do século XX, Taisetsu Suzuki explicou vários conceitos do zen budismo para o público ocidental. No livro *Zen* *budismo e sua influência na cultura japonesa*, ele apontou para a existência de três tipos distintos de inteligência.

O primeiro tipo de conhecimento surge por meio da leitura ou da audição. Lembramo-nos deste tipo de informação e o carregamos conosco como um bem. Por exemplo, se quisermos entender a Terra, não o fazemos diretamente; não se pode andar pelo planeta inteiro. Temos de observar um mapa criado por outra pessoa, daí então observaremos esse entendimento. Normalmente, aquilo a que chamamos de "conhecimento" se refere a essa primeira categoria.

O segundo tipo de conhecimento é obtido por meio do método científico da observação, experimentação, reflexão e análise. A ciência é o resultado desses quatro elementos. Este sistema tem uma base muito sólida, pois a experiência se dá diretamente. Podemos fazer deduções, esboçar conclusões e testá-las diante de nossos próprios olhos.

O terceiro tipo de conhecimento é intuitivo: *insights* repentinos, ou conexões que se dão sem uma lógica consciente. Com isto, não há certeza científica; não se pode trabalhar com explicações completamente refletidas, ou com a relação de causa e efeito claramente consistente. Consequentemente, não se pode atingir uma verdade absoluta com este tipo de conhecimento. No entanto, frequentemente ele se revela muito útil. A abordagem utilizada pelo zen budismo tenta evocar este terceiro tipo de conhecimento.

Na verdade, todos os três tipos de conhecimento são úteis, mesmo porque cada forma tem suas limitações. Até o próprio conhecimento científico não é perfeito; existem muitas áreas onde as teorias e explicações estão em constante evolução e movimento. Isso é particularmente verdadeiro na área do entendimento do que se passa dentro do ser humano. Na ciência atual, a mente lógica e racional não é capaz de compreender totalmente os fenômenos desse terreno.

Ou como disse o místico poeta persa Rumi no século XIII:

Existem dois tipos de inteligência; uma que é adquirida,
Como a criança que vai à escola e memoriza os fatos e conceitos

Dos livros e do que o professor diz,
Assimilando as informações das ciências tradicionais
Assim como das novas ciências.

E com essa inteligência você cresce e vai para a vida.
Você é classificado como estando à frente ou atrás dos outros
Segundo sua capacidade de reter informações.
Com essa inteligência, você atravessa os campos do
[conhecimento, acumulando cada vez mais anotações no
[seu caderno.

Existe um outro tipo de caderno,
Que já está inteiro e intocado dentro de você.
Uma fonte de vida pronta para jorrar,
Um frescor no meio do peito.
Essa outra inteligência não para de fluir nem envelhece.
É como água corrente, e não vem de fora para dentro,
Passando pelas tubulações duras da aprendizagem,

Este segundo saber é como uma fonte
Que jorra de você, de dentro para fora.[1]

Acessórios

No palco, sempre pergunto a mim mesmo: "Por que tenho braços e mãos?". Faço essa pergunta porque não sei onde colocá-los. Tento enfiar as mãos nos bolsos, ou juntá-las, ou colocá-las na cintura. Quando se está no palco é muito difícil simplesmente permanecer em pé ou andar. Se pudermos nos apoiar no encosto de uma cadeira, ou pôr a mão em cima de uma mesa, isso nos deixa mais seguros. Do mesmo modo, se houver um objeto cênico no palco (uma flor, um cigarro, um batom ou uma xícara) poderemos ao menos tomá-lo para que nossas mãos encontrem o que fazer. Na vida real nunca pensamos no fato de termos dois braços e duas mãos, nunca pensamos no que fazer com eles. De modo parecido, quando temos acessórios no palco, não nos sentimos desconfortáveis com esses "pingentes" pelo corpo. As pernas estão bem, podemos nos manter em pé; só os braços é que são um problema.

---

[1] BARKS, Coleman e MOYNE, John, *The essential Rumi*, Penguin Books, 1999, p. 178. [Tradução livre para o português.]

Além do mais, quando temos um acessório, podemos sentir uma certa vida no corpo e quando falamos o texto não nos submetemos totalmente a ele, evitamos ser apenas palavras faladas por um corpo morto. Em vez disso, podemos falar o texto com vida, graças aos objetos. Por exemplo, se falo: "Ser ou não ser, eis a questão..." com uma flor na mão, ou com uma faca, temos uma experiência muito diferente do que seria fazê-lo com as mãos vazias. Porque segurar o objeto faz com que eu me sinta diferente; o corpo fica comprometido e ativo. Não estou me referindo apenas à simples ação de segurar um objeto, passivamente. Estou falando também sobre ações físicas que envolvem objetos, como tricotar um suéter de lã, tomar um copo de whisky ou tirar a roupa. E objetos diferentes fazem com que nos sintamos de maneiras diferentes. E essas diferentes ações combinadas com o texto contam histórias diferentes para o público.

Sempre que atuo ou dirijo, tento usar acessórios enquanto estou falando: tomando um chá, um copo de vinho, fumando, ajoelhando, me maquiando – qualquer tipo de ação. Faço isso porque não gosto quando o ator está apenas parado de pé ou sentado e fala o texto. O público não só recebe a informação com os ouvidos (o que corresponde ao texto), mas também com os olhos. Podemos usar movimentos para contar uma história no teatro. Normalmente isso requer sentar-se, levantar-se e deitar-se. Essas são as bases. Mas, se usarmos os objetos, poderemos encontrar uma variedade maior de posições do corpo. Isso permite ao público ver uma gama maior de ações físicas e reações. E isso se parece mais com a vida cotidiana, e não com alguma situação teatral artificial.

Mas é preciso tomar cuidado, porque o público não pode se concentrar escutando e olhando ao mesmo tempo. Então, se houver movimento durante uma fala muito importante, o público não poderá se concentrar no sentido do texto.

O ator tem de controlar esse processo. Mesmo se estivermos falando uma frase que é muito importante, o público não cessará de olhar. As pessoas não sabem o quanto a frase é importante. Mas se o ator, de repente, cessa a atividade física, o público desiste da dimensão visual. Tudo o que tem a fazer é ouvir o texto. Deste modo, podem se concentrar no significado profundo do texto. Se quisermos que as pessoas apenas ouçam, temos de parar o corpo. Se quisermos que apenas olhem, paramos de falar. É assim que o ator põe foco na situação e dirige a atenção do público.

Com objeto e fala, o público também cria uma história a partir do texto e do movimento. Se dissermos: "Ser ou não ser", a fala de Hamlet, enquanto colhemos flores, ou, alternativamente, enquanto destruímos as flores, o público conta a si mesmo uma história diferente. Se pronunciarmos essa mesma fala com um livro na mão, temos ainda uma outra história. Ou mesmo segurando um copo de vinho, mais uma história. Mas é preciso tomar cuidado. Se nos concentrarmos demais nos objetos enquanto atuamos, o público perde o sentido das frases que estão sendo ditas. Não se trata aqui de tornar o objeto especialmente significativo, mas de encontrar o objeto adequado. Igualmente, é importante ter a sensação do tempo certo para se movimentar com o objeto e quando se deve parar. Algumas vezes paramos com o texto, mas a ação com o objeto sobra.

Meu professor de nô, mestre Okura, era muito rigoroso. Ele era o líder da escola e se sentia responsável pela manutenção adequada de uma tradição de 600 anos que havia herdado. Caso eu pusesse os objetos cênicos descuidadamente no chão ele ficava furioso. Ele dizia que os objetos são muito importantes, mais importantes do que eu mesmo, são um grande tesouro que eu devia tratar com respeito. Dizia que eu tinha de considerá-los diferentemente. Ele me lembrava de que eu nunca devia "usar" os objetos; em vez disso, eu devia tentar estabelecer uma relação com eles. Na verdade, havia três possibilidades: eu poderia mostrar meu próprio personagem por meio dos objetos, poderia mostrar os objetos por meio de ações ou poderia tentar mostrar a relação entre mim e os objetos.

O figurinos também é importante. Não são apenas belas roupas, mas uma parte intrínseca da atuação. O ator precisa saber como utilizá-lo; deve considerá-lo como se lhe pertencesse naturalmente. Por essa razão, é uma boa ideia usá-lo por longos períodos antes da noite de estreia, ou olhá-lo por muito tempo no espelho. Pouco a pouco, o figurino deve tornar-se como nossa pele.

Criando vida

Pouco tempo depois que o CICT voltou da África, criamos o espetáculo *Os iks*, uma criação baseada numa situação de vida real, de fome, de certos aldeões africanos. A fonte material era um estudo do antropólogo Colin Turnbull. Com o objetivo de nos aproximar da vida daquelas pessoas, fizemos exercícios a partir de fotografias dos aldeões tiradas por Turnbull durante o período em que vivenciou o estado de penúria daquela comunidade. Para começar a abordar aquele tipo de vida, Brook nos pediu para imitar exatamente o que víamos nas fotos. A posição precisa de seus corpos: pés, braços, a inclinação de suas cabeças. Primeiramente, criamos uma imitação exata. Então perguntávamos a nós mesmos como nos sentíamos nesta ou naquela posição, de modo a obter algum sentido, por menor que fosse, do que estávamos imitando. Aquilo não era possível de ser analisado intelectualmente, porque não podíamos saber como era estar na pele daquelas pessoas. Tampouco a imaginação poderia nos ajudar. Mas a pura imitação física nos dava alguma espécie de compreensão da parte interna. Assim, ampliamos aquele exercício, incluindo uma perspectiva temporal. Tínhamos de criar o que havia se passado antes do momento da foto, e descobrir como chegar na posição precisa mostrada na imagem. Depois prosseguimos com o exercício, mas agora trabalhando o momento posterior à foto, tentando descobrir como nos movimentarmos a partir daquele ponto. Trabalhávamos com o aspecto externo, para encontrar algum sentido interno.

No teatro, muitos atores trabalham do interno para o externo; começam com a vida interior do personagem ou da situação e depois tentam descobrir o movimento, os padrões vocais e o ritmo do texto. Mas, ao mesmo tempo, por que não trabalhar a partir de fora? Trabalhar de dentro para fora é simplesmente a prática corrente, mas amanhã tudo pode mudar. Analisar a partir de dentro (psicologia, personagem etc.) não é o único caminho para descobrir a peça. E pode haver ainda um outro problema quando se trabalha unicamente de dentro para fora: o ator pode chegar a construir uma forte existência interior, mas algumas vezes se esquece (ou não é capaz) de deixar isso claro na forma, externamente. Algumas vezes o diretor diz: "Agora quero que você esteja triste". E o ator protesta, argumentando que está se sentindo profundamente triste. Então o diretor reage: "Tudo bem, mas não consigo VER isso!". Esse é um problema clássico.

ÓPERA E DANÇA

Ao longo dos últimos anos, trabalhei muito com bailarinos e cantores, criando e dirigindo várias produções. Nunca me esqueço de que o objetivo final do teatro é sempre o mesmo: atores movimentam-se e falam, como se estivessem na vida. Já a ópera e a dança, para chegarem a isso, tomam outro caminho, diferente do teatro.

Cantores de ópera têm uma partitura. Sabem exatamente de que modo falar o texto, uma vez que ritmo e melodia estão previstos, assim como as palavras. Os atores também têm suas ações principais e as relações entre elas definidas na partitura. Aprendem externamente. Então, como diretor, também forneço alguns movimentos detalhados e enceno, como se fosse um coreógrafo. Tudo isso é externo. E eles têm de descobrir um modo de fazer essa coreografia e partitura parecerem vivos. Essa é a pesquisa deles.

Do mesmo jeito, no balé clássico, é dada aos bailarinos uma coreografia fixa, para a qual eles devem dar vida.

Para um bom cantor ou bailarino, a questão é como criar uma vida convincente dentro de formas preestabelecidas em coreografias e partituras. A estrutura técnica é como um tipo de caixa belamente construída.

Bailarinos ou cantores comuns apenas cumprem seus papéis muito bem. Tudo fica muito certo, muito virtuoso, mas não há vida interior.

Alguns anos atrás encontrei Jean Babilée – um bailarino francês que ficou famoso depois da Segunda Guerra por ter colaborado com Roland Petit. Petit criou a coreografia original do espetáculo *O jovem e a morte* para Babilée. Enquanto falava com ele, perguntei-lhe qual era a diferença entre um bailarino comum e um excepcional. Ele respondeu: "Um bailarino comum apenas executa uma técnica. Um bailarino excepcional é um poeta". Então perguntei-lhe como um bailarino poderia tornar-se um poeta. Ele respondeu: "Não é algo que se possa aprender, é preciso nascer para isso". Não concordo completamente com essa ideia, de que uns já nascem poetas enquanto outros não. Para mim, todos nascem poetas e são as demandas da vida (educação, família etc.) que fazem com que as pessoas percam suas qualidades de se tornarem poetas.

Seja onde for, cantores e bailarinos têm de encontrar modos de preencher suas belas técnicas com vida vivificante.

PASSAGENS

Um truque que uso quando dirijo ópera é buscar os momentos de passagem. Na partitura há as seções de canto e numerosos interlúdios exclusivamente instrumentais. Os cantores dão conta da parte vocal, mas durante as pausas eles simplesmente tendem a esperar a próxima entrada. Quando isso acontece, a vida do personagem cessa. Desse modo, a segunda parte da canção não se desenvolve a partir da primeira e cada seção de canto fica estanque. Ora, se não houver desenvolvimento entre as seções, não haverá vida. Não se trata de simples questão de preencher as seções exclusivamente instrumentais com atividades, mas de fazer uma passagem entre uma parte cantada e a que vem a seguir.

Então tenho de encontrar essas "pontes" para os cantores. Sejam pontes emocionais ou físicas. Em alguns casos posso sugerir até algo psicológico.

Pode ser por meio de um processo racional ou de uma imagem que os prepare para aquilo que cantarão na sequência. Posso pedir para que virem a cabeça, ou para que se sentem enquanto esperam. Ou que tomem um chá, ou que descasquem batatas. Aí então a personalidade poderá fluir.

As principais formas do teatro japonês clássico (nô e kabuki) trabalham exatamente do mesmo jeito que as óperas ocidentais.

Quando vejo os atores de kabuki, presto atenção em suas grandes competências técnicas.

O teatro kabuki é o segundo estilo da tradição clássica japonesa. Passou a existir no século XVII e, assim como o nô, usa dança, canto, música e figurino deslumbrante em seus espetáculos. Porém, ao contrário do nô, usa esses elementos para criar um espetáculo vívido que fascine o público. O texto está centrado em histórias românticas ou melodramáticas, frequentemente envolvendo cortesãs sedutoras, samurais errantes e amores trágicos. Tudo isto é apresentado num palco vivamente pintado, o qual é alterado segundo a peça (diferentemente do cenário do teatro nô, que é idêntico para a peça inteira). Além disto, existem efeitos especiais e truques técnicos (o kabuki já utilizava dispositivos técnicos para girar o palco e mudar o cenário rapidamente séculos antes de o Ocidente utilizar). Tudo isso serve para criar força, magnetismo, uma atuação sensacional, que excita e domina o público.

No teatro kabuki, cada pequeno aspecto do espetáculo é determinado pela tradição. Os movimentos exatos do corpo, os padrões rítmicos e as entonações da fala, assim como o foco do olhar, são concebidos como uma forma de coreografia. O tempo preciso das pausas é coreografado, igualmente as atitudes do corpo (chamado mie*) em momentos de tensão dramática. L.M.*

Eles podem realizar todos esses detalhes da ação muito bem, porque aprendem as técnicas de corpo e de voz desde os seis anos de idade. Além do mais, aprenderam coreografias específicas para cada momento de cada cena. Podem atuar com uma competência extraordinária. Por exemplo, observe a sequência a seguir.

Há uma caixa no palco. O ator aproxima-se dela. Ele está com medo do que pode haver dentro, então a abre lentamente. Olha dentro dela. Pensa tratar-se de um defunto e fica chocado. Então lhe vem um segundo pensamento e olha dentro da caixa novamente. Ele se dá conta de que é um boneco e não o corpo de uma pessoa. Assim sente-se contente e aliviado. Há três estados: antecipação/medo, surpresa/choque e finalmente alívio e gargalhada. Os atores de kabuki podem realizar as ações de uma cena como esta de maneira muito fácil. Quando abre a caixa, o ator é capaz de realizar um belo gesto, e, servindo-se do exagerado estilo kabuki de expressar surpresa, também pode demonstrar de modo muito convincente o estado de choque. E assim igualmente com a gargalhada e com o estado de alívio.

Mas aqui ainda vejo diferenças entre um bom ator e um ator comum. Um ator comum apenas representa cada ação separadamente, de maneira correta, com grande apuro técnico, enquanto um bom ator faz uma espécie de ponte entre as duas ações. Na verdade, a qualidade da atuação aparece nas transições – neste caso a habilidade para ir do medo ao estado de choque e, por fim, ao alívio. Para o ator, o segredo está em descobrir como fazer as passagens justas, sem as quais nada acontece. E, se o ator conseguir descobri-las, a vida do ser humano estará em cena com a atuação tornando-se mais viva para o público.

Para o ator, se ele tiver de transitar da raiva para o amor, terá de descobrir um caminho utilizando as passagens. Mas o que estamos aqui discutindo diz respeito a todas as atuações. Até mesmo quando não há uma clara dimensão psicológica, ainda assim é necessário que se faça uma passagem. Na coreografia do balé, pode ser que haja uma sequência que vá do arabesco ao *step* e ao salto. A questão que aqui se coloca é como ir de A para B e de B para C de modo que tudo pareça natural e verdadeiro. Bailarinos profissionais podem trabalhar muito bem cada aspecto, mas ainda há a necessidade de que se faça uma ponte do arabesco para o *step* e deste para o salto. Os bailarinos também precisam descobrir caminhos.

É preciso também que o caminho seja orgânico. Se tivermos a exata dimensão psicológica ou emocional, podemos fazer a transformação necessária que leve ao próximo movimento. No entanto, se dependermos de nossa inteligência lógica para encontrar o caminho, há aí um perigo que é o da mecanicidade.

Sempre utilizo a palavra "saborear" quando peço às pessoas que sintam como fazer a passagem de um movimento ao seguinte. É uma questão de sentir o que vem em seguida, sem recorrer a uma tomada de decisão consciente. E isso requer o corpo conectado com a vida interior. Mas isso não é fácil. Como sabemos, os atores podem ter criado grande vida interior para os personagens, mas não podem supor que isso se manifestará automaticamente no corpo. Mesmo quando as dimensões psicológicas e emocionais estão muito vivas, se não se fizer a conexão com o corpo nada chegará ao público. Aquilo que pensamos e sentimos tem de estar no corpo.

Uma transformação orgânica requer um bom relacionamento entre vida interior e vida do corpo. Como se faz isto? Não posso sugerir simplesmente uma técnica, mas todos os atores devem tentar descobrir algumas maneiras de fazer isso acontecer. O corpo precisa reagir à vida interior de um modo sensível e tem de ser relativamente leve esse fluir entre aspectos interiores e exteriores. O corpo tem de estar vivo, o ser interno tem de estar vivo, mas algo deve fluir entre os dois.

TRUQUES PREPARATÓRIOS

Há uma história sobre um famoso ator de kabuki chamado Tamasaburo Bando. Um dia ele fez uma apresentação e depois as pessoas vieram até ele comentar que havia sido fantástico, absolutamente brilhante. Os outros atores perguntaram-lhe o que havia acontecido e ele respondeu dizendo: "Ontem vi uma bela pintura do meu personagem e fiquei diante da pintura umas três horas. De certa forma, hoje acabei representando a pintura". O corpo, de uma maneira ou de outra, é capaz de absorver esse tipo de informação, que é muito rica.

No kabuki, todos os papéis femininos são representados por homens, que são chamados *onnagata*. Havia um velho truque que consistia em o ator pôr as mãos na água fria antes de subir ao palco, e quando o ator que estivesse representando o papel masculino tocasse a mão do outro a sentiria fria. Então o herói pensaria: "Ah, pobre mulher, preciso esquentar-lhe a mão". Deste modo, era criada uma afeição para com os personagens femininos.

Há muitas maneiras de ajudar os atores a encontrar vida na peça. Por exemplo, quando estávamos trabalhando no *Mahabharata*, a companhia toda foi à Índia. Fomos a templos hindus, encontramos vários gurus, assistimos a apresentações de kathakali e de um modo geral começamos a perceber a presença daquele dia a dia entrar em nosso subconsciente. Mesmo em Paris, Brook nos mostrava fotos, nos tocava música, chamava especialistas para nos falar, de modo a fazer com que nos aproximássemos e estivéssemos atentos à cultura indiana. Também despendemos três meses observando pacientes e médicos no hospital como preparação para o espetáculo *The man who*. Para a peça *Tierno Bokar* fomos a Fez, no norte da África, durante o período de ensaios. Não se trata de um método intelectual, mas de uma via que passa diretamente pela experiência física: ver, ouvir, visitar, saborear. Procedendo assim, alguma coisa começa a cozinhar no fundo do ator, algo baseado na vida real. A preparação não é sobre como falar ou se movimentar. Ao contrário, Brook nos traz o universo da peça por meio de uma experiência física direta.

As pessoas sempre me perguntam o que aprendi com Peter Brook. A resposta não é simples. Enquanto estava escrevendo este livro, perguntei-lhe: "O que foi que aprendi com você? Preciso pôr essa informação no livro". Então ele me respondeu: "Deixe duas páginas em branco".

Quando comecei com o Centro Internacional,[2] havia exercícios de improvisação todos os dias. Isso era um problema para mim, uma vez que eu não tinha nenhuma experiência com improvisação; então tudo o que eu podia fazer era utilizar as técnicas que havia aprendido do teatro clássico japonês. Passado um mês mais ou menos, Brook me pediu para não usar nada do meu conhecimento do teatro japonês. Uma vez aqueles elementos proibidos, eu não sabia o que fazer como improvisação, mas no fim a instrução foi muito válida. Eu precisava encontrar outro caminho. Removendo tudo o que não era necessário e examinando tudo o que era superficialmente óbvio (sou japonês; meu nome é Yoshi Oida; tenho tantos anos etc.), ele me ajudou a retirar os bloqueios e as máscaras. Não me disse o que eu tinha de fazer; apenas removeu aquilo que não era essencial. E foi assim que comecei a descobrir o gosto da liberdade.

Com o passar do tempo, o trabalho de Brook foi ficando cada vez mais radical, minimalista, o que torna, na verdade, o trabalho do ator mais difícil.

No começo dos ensaios para *Tierno Bokar* tínhamos muitas histórias e, no palco, um monte de objetos. Ao longo dos ensaios, Brook foi tirando um a um. O texto e os elementos visuais gradualmente foram se tornando cada vez mais simples. Isso é algo difícil para os atores, uma vez que se torna necessário buscar uma expressão forte sem qualquer elemento para demonstrar. Naturalmente, isto não significa que vamos nos movimentar pelo palco sem fazer nada. Ao contrário, começamos a ensaiar com intensidade máxima, para que os excessos fossem sendo retirados um por um. Quando passamos a atuar desse jeito, é preciso nos concentrar completamente nos detalhes mais ínfimos do processo interno. É fundamental que estejamos vivos em nossa intimidade mais profunda e é preciso desenvolver um máximo de concentração no essencial. Logicamente, essa vida interior está invisível, mas depende de como vamos expressá-la.

---

[2] CIRT – Centre International de Recherche Théâtrale – fundado em Paris, em 1970, por Peter Brook. (N. da T.)

O PÚBLICO

Ainda que tenha dado tudo certo nos ensaios (mesmo nos corridos), precisamos nos lembrar de que aonde chegamos não é algo final, acabado. Teatro sem público não existe. Por esta razão, é sempre útil convidar um público, preferencialmente um grupo de pessoas que não faça parte do meio teatral. Sem público, os atores não podem realmente compreender aquilo que estão fazendo. Uma vez que estou diante de um público, posso entender como atuar: *timing*, energia, ação, tudo. Alguma coisa essencial (mas invisível) emana do público e há uma espécie de instinto que permite ao ator senti-la. Na verdade, ensaios normais são apenas preparações que nos permitem descobrir alguma coisa a mais diante dos espectadores. Uma decisão final não pode ser tomada enquanto o público não estiver envolvido. Ensaios são como coletar material para a atuação. Se eu fizer a mesma coisa que fiz nos ensaios quando o público está presente é porque algo está errado. Preciso, de todas as maneiras, explorar o trabalho uma vez que estou diante do público. Na realidade, ensaios normais são uma preparação para o ensaio aberto. O público funciona como um espelho para o trabalho, refletindo o que está acontecendo.

Já que ninguém nunca pode saber como está uma montagem até que o público esteja presente, muitos diretores organizam ensaios abertos. No entanto, há várias maneiras de observar as reações do público. Alguns diretores ficam olhando o público, verificando como reagem em momentos diferentes. Outros diretores preferem sentir o público, tornando-se parte dele, sentindo e compartilhando suas reações.

Quando fiz *Tierno Bokar*, os ensaios começaram no início de 2004. Após três meses de preparação e ensaio, a estreia aconteceu na Alemanha, no mês de julho. Porém, o trabalho da companhia não estava concluído na estreia; continuou a ser desenvolvido ao longo da temporada. Durante a temporada em Paris, tínhamos ensaios semanais, que permitiam a Brook modificar a montagem a todo momento. Este tipo de espetáculo tem mais chance de permanecer vivo.

Quando dirijo, tento seguir essa metodologia. Tento aprender algo do público. Então continuo trabalhando durante o espetáculo enquanto estamos em cartaz, algumas vezes até a última noite.

Em abril de 1990, dirigi uma produção de *Fim de jogo* de Samuel Beckett. A peça toda é um conflito entre Hamm e Clov. Estão sempre argumentando e brigando, mas, de repente, no meio da peça, Hamm começa uma longa fala, que trata do seu romance. Enquanto eu dirigia, não conseguia entender por que esse elemento aparecia tão repentinamente e eu não tinha ideia de como abordar essa cena. Não podíamos cortar o texto, então pedi ao ator que simplesmente falasse as frases. Quando fizemos um ensaio aberto, para observar as reações do público, perguntei às pessoas o que haviam sentido. Muita gente disse que o momento mais espetacular foi quando Hamm estava contando a história. O que prova que Beckett é um grande escritor e, ao mesmo tempo, que não se pode nunca entender uma peça apenas com a leitura do texto que se constrói na nossa cabeça. É preciso falar e ver; aí então é possível entender. Não se pode entender uma peça até que se tenha um público.

OUTROS TRUQUES

Há vários e diferentes tipos de métodos que um diretor pode usar para criar vida durante os ensaios. Quando dirigi *Madame de Sade* (de Yukio Mishima), comecei do meu jeito usual, com atividade física e improvisação. Posicionei alguns móveis no espaço, como se fosse uma sala estilo rococó, e pedi aos atores que improvisassem. A primeira questão que me fizeram foi: “Onde fica o público?”. Eles já estavam pensando em termos de acabamento final.

O grupo achou difícil fazer improvisação pura com texto e ação. Achavam que não poderiam se movimentar até que tivessem todos os detalhes das motivações psicológicas e nem mesmo poderiam começar a decorar o texto sem o contexto psicológico.

Acho importante respeitar os diferentes métodos de trabalho, de modo que os atores convidaram um psiquiatra para o ensaio com o objetivo de ajudá-los a entender o fundo psicológico da peça. Eu estava feliz em aceitar essa participação, já que eu queria, dentro da minha possibilidade, ajudar os atores de alguma maneira. E sei que é sempre útil entender profundamente a psicologia humana. Mas ao mesmo tempo há o perigo de se tornar prisioneiro da análise intelectual, especialmente quando se tenta entender seu próprio personagem. Isso não lhe dá nenhuma possibilidade de descoberta.

Em termos de atuação, sinto que o ser humano tem uma espécie de beleza misteriosa. Não é sempre lógica ou consistente. Mesmo na vida real, você pode mandar embora a pessoa que ama, mas a partir do momento em que ela vai embora, você acaba se perguntando como foi capaz de fazer tal coisa. Você não quer realmente que ela parta. Talvez um psicólogo possa analisar por que você agiu desse modo, mas não sei se ele terá uma resposta correta. Sempre odiamos certas coisas sem verdadeiramente saber ao certo por quê. Por isso é tão interessante interpretar vários personagens e, por meio deles, descobrir o quanto é misteriosa a vida dos seres humanos.

O grande segredo da direção é a paciência. Não se trata de comandar ou dar instruções aos atores, mas de trocar ideias para descobrir algo juntos. Cada ator traz um vasto potencial de poesia e criatividade, mas somente quando essa energia flui livremente é possível desenvolver algo interessante e novo. Quando as pessoas pensam que estão sempre certas sobre o que fazem ou dizem, não precisam trabalhar mais com teatro. Como o personagem Tierno Bokar diz na peça de mesmo nome: "Existem três verdades: a minha verdade, a sua verdade e a verdade". Do mesmo modo, o diretor e o ator trabalham juntos para criar este terceiro tipo de realidade.

Há três shoguns famosos na história do Japão que viveram por volta da virada do século XVII. Cada um deles queria ouvir o canto do rouxinol. O primeiro, Nobunaga, disse: "Se o rouxinol não cantar, mate-o". O segundo, Hideyoshi, falou: "Se o rouxinol não cantar, eu o forçarei a fazê-lo". O terceiro era Ieyasu, que disse: "Se o rouxinol não cantar, esperarei até que ele esteja pronto para tanto". Podemos pensar nesses termos com relação aos ensaios. Algumas vezes podemos dizer: "Se não puder conseguir aquilo que quero, simplesmente vou desistir". Ou então: "Se não puder conseguir aquilo que quero, vou me forçar continuamente até atingir meu objetivo". Ou ainda seguir uma terceira via: "Se não puder conseguir aquilo que quero, esperarei pacientemente até que alguma coisa mude". Na verdade, todas as três abordagens são necessárias. Temos de optar taticamente pela mais adequada de acordo com a situação.

3

ENTRANDO NO TEATRO

Quando eu tinha uns oito ou nove anos, adorava ir ao teatro. Insistia em ir o máximo possível, mesmo se tivesse de cabular aula para assistir às matinês, que normalmente tinham caráter de entretenimento popular. E gostava de me sentar bem nas primeiras filas, pertinho da beirada do palco. Antes de a apresentação começar, levantava a cortina e enfiava a cabeça para ver o que havia no palco. Os técnicos andavam para lá e para cá, mudando o cenário, ajustando a contrarregragem e checando os detalhes. Algumas vezes os técnicos me davam bronca e me diziam para voltar para o meu lugar. Custava-me obedecer, porque eu queria muito entender como era criada a magia do palco.

Uma das razões pelas quais quis me tornar ator foi porque eu poderia fazer parte daquele mundo escondido, em vez de ficar sentado do outro lado da cortina, em frente ao palco, só olhando. Eu queria entrar no teatro pela porta que levava ao palco e não pela porta pública que conduzia até o hall. Para mim, a porta de trás correspondia a uma entrada misteriosa para outra realidade.

Quando entramos num teatro japonês pela entrada reservada aos artistas, vemos uma pequena construção de madeira posta alta, pregada na parede. Há cordinhas retorcidas, recortes de papel dependurados, arranjos de tigelas em miniatura, com pequenos cantis com água, vinho de arroz, sal e arroz cru. Trata-se da miniatura de um templo xinto e está presente em todos os teatros japoneses, ainda que tenham sido construídos nos dias de hoje. Todos os dias, quando os atores chegam ao teatro, eles param em frente àquele pequeno templo e fazem uma espécie de oração, pedindo que nenhum acidente ocorra e que a apresentação seja boa. De acordo com a tradição, os atores também põem ali, como oferenda, um pouco de vinho de arroz nos dias da estreia, na metade da temporada e no dia da última apresentação.

No kabuki há ainda outra prática especial. Todos os dias, quando o ator (no kabuki todos os atores são homens) sai de casa para dirigir-se ao teatro, sua mulher fica na porta observando-o partir e faz uma pequena cerimônia. Ela pega uma pequena lâmina de ferro e um pedaço de pedra dura. Bate uma na outra até que saiam faíscas. Ela faz isso duas vezes conforme ele vai embora. As faíscas simbolizam exorcismo e purificação.

Nós, atores, somos pessoas modernas que vivemos em um mundo moderno, e queremos que a criação teatral seja original e inovadora. Ao mesmo tempo, ainda há algo de arcaico na maneira como pensamos nosso ofício. Na Inglaterra, a peça *Macbeth* é vista como de mau agouro; muitos atores nunca pronunciam seu nome (referem-se a ela como sendo “a peça escocesa”) e muitos se recusam a trabalhar nela por medo de sofrerem algum mal. Na França, a cor verde significa má sorte e jamais é usada num terno. Há a mesma associação na Itália com a cor púrpura.

Há uma peça kabuki do século XVIII chamada *Yotsuya Kaidan* (*A história do fantasma de Yotsuya*) baseada em fatos reais de uma mulher que fora morta por seu marido. Após a morte, seu fantasma retorna para assombrar e atormentar o marido, até que finalmente este é levado à loucura. Como essa peça envolve alguém que de fato existiu, sempre que era encenada a companhia inteira de kabuki se dirigia ao relicário onde se encontrava o túmulo da esposa, antes mesmo de começar os ensaios, para rezar para ela e para pedir que não acontecesse nenhum tipo de acidente. No verão de 2005, atuei numa versão moderna dessa peça no Japão (utilizando o texto original do teatro kabuki) e nossa companhia toda, incluindo o diretor alemão, foi ao cemitério e fez orações.

Nos primeiros momentos da história do teatro nô (há mais de 600 anos), o governo autorizou os atores a atuarem em certos rituais religiosos. Até então, os atores eram sobretudo animadores populares, contadores de histórias e participantes das classes mais baixas. Pelo fato de passarem a atuar em rituais, seu status tornava-se mais alto e sua arte era tomada de maneira mais séria. Hoje em dia, quando olhamos o teatro nô, tudo parece muito ritualístico, mas há o problema da atuação estilizada. Na verdade, a maioria das peças nô tem mais conteúdo dramático do que religioso. Há apenas uma exceção: a peça nô chamada *Okina* que é, na verdade, um ritual genuíno, foi uma das que anteciparam a fundação da tradição de teatro nô. Trata-se de uma cerimônia para os espíritos do céu e da terra. Uma máscara (Okina) representa o deus do céu e a outra (Sambasu) o deus da terra.

Tradicionalmente, quando os atores representavam esses dois papéis, preparavam-se de maneira muito rigorosa. Na semana que precedia a apresentação, eles ficavam retirados em suas próprias choupanas. Às mulheres não era permitido entrar no retiro, nem para levar comida. Os homens tinham de preparar seu próprio alimento, vegetariano – nenhum contato possível com mulheres. Sempre pelas manhãs e ao anoitecer, eles tinham de se purificar tomando banhos com água fria. Hoje em dia, não sei quantos atores de nô ainda seguem essa tradição, mas a peça em si mesma ainda é a apresentação mais importante para os atores de nô porque não estão "atuando", estão conduzindo um verdadeiro ritual.

Sempre me pergunto se este tipo extremado de preparação é útil, não apenas para o ritual, mas para a vida do artista. Por exemplo, relações sexuais são positivas, negativas ou irrelevantes? O mesmo com relação à comida. Mas há ainda um outro fator: apresentações de nô ocorrem apenas uma vez, então o ator pode se concentrar em sua preparação para apenas uma data. Mas como posso fazer esse tipo de purificação quando tenho apresentações todos os dias durante seis meses? Uma vez ouvi dizer que Tatsumi Hijikata, o cofundador do butô, costumava jejuar por dez dias antes de uma apresentação, mas novamente era para apenas uma apresentação, não para uma temporada.

O CORPO É UM TEMPLO

Muitas culturas constroem edifícios que são templos: lugares especiais onde os visitantes vêm para ter experiências emocionais e espirituais. Os templos na Ásia sempre foram construídos como miniaturas de um mundo maior. Num certo sentido, com o corpo é a mesma coisa: um mundo em si e um lugar de experiências extraordinárias. E, como um templo, devemos manter sua estrutura limpa e pura. Isto requer uma alimentação de boa qualidade, uma roupa apropriada, assim como um estado desperto que possa tratar do "edifício" com respeito. Há uma outra maneira na qual podemos visualizar nosso corpo como um templo. Na maioria dos templos sagrados há uma área especial, com um santuário praticamente escondido, onde aparecem ou vivem poderes espirituais. As pessoas rezam para essas forças a fim de receberem ajuda. Podemos igualmente visualizar nosso corpo como algo que contém energias que nos possibilitam atingir nossos objetivos.

Assim como um templo, nosso corpo é também nosso amigo. Deve ser tratado com muito amor e respeito. Afinal, compartilhamos vida e morte com ele, e está sempre presente nos momentos das maiores alegrias e dos mais profundos sofrimentos. Não devemos maltratá-lo, nem pedir que realize ações desagradáveis simplesmente porque estamos entediados. Não podemos prostituí-lo, ou embelezá-lo de um modo exagerado, tão-somente para agradar nossa vaidade. Não devemos fazer com que se degrade. Se tratarmos o corpo numa perspectiva do excesso, ou das ações grosseiras, ele terá de trabalhar duro para eliminar todo o lixo e sujeira que tiverem sido depositados nele. Desse modo, ele perderá sua pureza e energia espirituais. Se persistirmos em viver assim, estaremos insultando nosso corpo. O corpo é a casa do ator e o espaço de todas as experiências vivas: prazer, dor, alegria e tristeza.

Podemos igualmente visualizar nosso corpo como um servo; afinal, se quisermos ir a algum lugar, ele nos leva ao nosso destino. E fica sempre grato pelas experiências interessantes de que podemos dispor. Se pusermos nosso corpo no topo de uma montanha russa, ou no lombo de um cavalo, ou no mar, ele se sentirá muito contente. Também é prazeroso quando lhe oferecemos um pão bem quentinho ou uma xícara de café que acabamos de passar. E, ainda que aprecie ser decorado com bijuterias ou maquiagem para ter sua beleza valorizada, não irá reclamar se o vestirmos com algum trapo velho e rasgado (mesmo se isso, na verdade, não for muito do seu agrado). Poderíamos dizer que o corpo é um criado perfeito, até mesmo um escravo, mas na verdade é nosso amigo... e nenhum de nós descobrirá melhor parceiro em nenhum lugar do mundo.

Foi graças a seus corpos que pessoas notáveis atingiram seus objetivos. Grandes personalidades, profetas, místicos, poetas, atores, pintores, atletas, líderes políticos, guerreiros, santos, todos compreenderam a importância do corpo e abriram seus caminhos por meio de suas ações. Se o corpo não estiver ativo, o indivíduo não está comprometido. Esta é outra razão pela qual devemos treinar nossos corpos todos os dias. Exercícios físicos são válidos por muitas razões, não só para se obter força física ou mais energia interna. Deveríamos também sentir afeição em relação ao nosso corpo.

No entanto, não devemos nos confundir: o amor pelo corpo não pode se tornar o centro de nossa existência. Isso não pode se tornar algo ligado ao nosso ego, ou a algum aspecto narcisista. Se todos podem visualizar seus corpos como um templo, já para o ator seu corpo funcionará como um templo para o público. Ele deve ser o lugar dos acontecimentos que proporcionam belas sensações e emoções para as pessoas.

Tomando o xintoísmo esotérico, há um exercício que podemos fazer todas as manhãs: olhamos nossa própria imagem projetada num espelho, e curvamo-nos dizendo "muito obrigado" ao nosso corpo. Isso porque, enquanto estamos dormindo, nosso corpo continua respirando, digerindo e processando qualquer coisa que tenhamos absorvido. Passou a noite toda trabalhando. Podemos dormir, mas o corpo nunca para, nunca descansa nem sai de férias. Quando o reverenciamos todas as manhãs dessa maneira, começamos a sentir uma outra sensação com relação a ele. A maioria das pessoas concorda que temos um corpo, e, dentro dele, algum tipo de vida ou energia interna. Esse exercício ajuda corpo e alma a terem um bom relacionamento; o corpo passa a ser reconhecido como um tipo de estrutura que dá sustentação à alma.

PREPARANDO-SE PARA A APRESENTAÇÃO

Muito poucos atores vêm diretamente da rua, se trocam e sobem direto para o palco. Parece que existe a necessidade de um tempo para preparação. No teatro indiano kathakali, os atores recebem massagem por uma hora antes de entrarem em cena. Talvez isso tenha alguma relação semelhante com o que alguns bailarinos ocidentais fazem antes de subirem ao palco, ou talvez tenha um significado mais profundo. Não saberia dizer. No teatro clássico japonês (incluindo nô e kabuki), os atores também fazem formalmente uma reverência uns aos outros no camarim.

A exemplo de muitos atores, prefiro fazer trinta minutos de exercícios antes de cada apresentação, assim o corpo começa a despertar e a energia a fluir. Além do mais, quando estou em cena, trabalhando em algum grupo, evito encontrar os outros atores apenas no palco, durante a apresentação; precisamos de algum tipo de contato antes de estarmos juntos em cena. Dessa forma, acho produtivo fazer exercícios juntos. Se, por algum motivo, o aquecimento em grupo não acontecer, tentamos nos encontrar de alguma maneira, não só para nos cumprimentarmos, mas também fazermos contato.

Para mim, esses três elementos de preparação são muito importantes: despertar o corpo, despertar a energia interna e criar uma espécie de unidade no grupo. A dificuldade em fazer exercícios físicos como parte da preparação está em como fazê-los de maneira adequada. Se trabalharmos muito pesadamente, ficaremos cansados e sem energia física para entrar em cena. Por outro lado, se estivermos demasiadamente relaxados e calmos isso também não será produtivo; ficamos com sono e não estaremos vivos o suficiente no palco. No palco é como se estivéssemos participando de um jogo. Por isso alegria e energia, aliadas a calma e concentração é o ideal. Precisamos das duas coisas. E não é fácil encontrar uma preparação que trabalhe com os dois extremos.

É importante também compreender o que foi que transmitimos em cena quando, ao término da apresentação, as pessoas vêm até nós e nos dizem que estávamos muito "soltos" no palco. Relaxamento teatral deve ser solto, mas ao mesmo tempo forte e concentrado: boa qualidade, com energia forte e sólida, e um corpo vivo e dinâmico.

Neste contexto, é interessante notar que o sentido original do verbo "relaxar" é "desobrigar-se", ou "debilitar-se", ou ainda "enfraquecer-se" (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa). *Trata-se aqui mais de uma liberação do que uma suavização ou afrouxamento. L.M.*

Além do mais, o programa exato da preparação é algo difícil de ser formulado; depende de qual tipo de atuação estamos fazendo. Se for uma apresentação muito dinâmica, temos de fazer exercícios dinâmicos para evocar a energia necessária. Mas, se for algo mais calmo, concentrado, temos de acalmar nossa energia.

Parte de nossa preparação também compreende harmonizar-se com o espaço onde iremos atuar. Precisamos entender instintivamente o tamanho do teatro e como nossa energia de atuação pode preencher o espaço físico. Quando conduzo exercícios de aquecimento para um grupo antes da apresentação, sempre prefiro fazê-los no próprio palco em vez da sala de ensaio. Sendo assim, sem saber, pouco a pouco, os atores começam a sentir o ambiente interno do teatro.

Podemos fazer o mesmo com a voz, afinando-a com o espaço. Um ator fica no palco e fala seu próprio texto enquanto outro escuta sentado na plateia. Então dos dois lados podemos perceber se será preciso potência máxima ou mínima para a voz. Não se trata apenas de perceber de que maneira se deve dar o texto mas, a partir do momento em que se escuta a voz do outro ator, é possível perceber, na verdade, como a voz chega ao público. De novo, trata-se aqui de uma compreensão instintiva, que não requer análise lógica. Fazendo seu aquecimento no próprio espaço onde ocorrerá o espetáculo, você estará ajudando a outra inteligência instintiva a conectar-se com o ambiente.

Rituais de preparação

Ao longo dos anos, os artistas tendem a desenvolver rituais de preparação. Alguns indivíduos podem cantar já vestidos com seus figurinos, ou andar para cima e para baixo no corredor, ou meditar a seu modo. Tudo o que puder ajudar individualmente cada ator é válido. Na verdade, tudo isso são maneiras úteis para separar a vida ordinária do universo do espetáculo. Maquiar-se no palco também pode ajudar os atores a se separarem da vida comum.

Quando eu era jovem e trabalhava no teatro japonês moderno, todos os atores faziam suas próprias maquiagens. Eu costumava observar o que as outras pessoas faziam. Notei que um homem que tivesse sobrancelhas muito finas iria pintá-las muito grossas; alguém que tivesse o nariz achatado iria modificá-lo com bastante massa para que seu contorno ficasse mais realçado. Então passei a entender os complexos de inferioridade daqueles indivíduos. De certo modo, eles queriam parecer perfeitos, então tentavam fazer ajustes com a maquiagem. Para mim, as sobrancelhas caíam bem para aquele ator preocupado, mas para ele era um defeito. Frequentemente os atores revelam seus medos e pontos fracos quando fazem escolhas com relação à aparência. Se se sentem muito baixinhos, vão querer usar salto alto. Se acharem seu rosto gordo, vão se encher de sombra. No palco os atores tentam se transformar nos seres que gostariam de ser. Tentam se moldar a algum tipo de beleza idealizada ou atraente, ou tentam modificar a realidade.

Mas algumas vezes outras coisas surgem por meio da maquiagem. Philippe Adrien (um diretor francês muito conhecido) telefonou a um famoso maquiador chamado Reiko Kruk. Ele disse: "Estamos ensaiando *Esperando Godot*, mas está faltando algo. Talvez os dois atores sejam muito jovens. Será que você poderia fazer alguma coisa?". Reiko não fez os atores parecerem mais velhos; ao contrário, criou um falso nariz para um deles. De repente, sua atuação ficou muito melhor. Então o diretor pediu ao maquiador que também arrumasse outro nariz falso para o ator principal e sua atuação igualmente melhorou. O terceiro ator, que fazia o papel de Pozzo, observou tudo aquilo e também pediu um nariz. No final, três dos personagens tinham narizes falsos e a atuação foi muito boa.

Há alguns anos, um ator japonês representava o primeiro papel em uma peça de Yukio Mishima chamada *Roku Meikan* (*O castelo de Rokumei*). Seu papel era o de um político honorável, um membro da oposição ao governo. Mas na verdade ele era muito jovem para representar aquele papel, uma vez que ele era o único que tinha trinta anos. O diretor havia tentado de tudo, mas nada parecia funcionar. A companhia estava à beira do desespero. Mas no ensaio com figurino lhe foi dado um bigode para o personagem e repentinamente tudo entrou nos eixos.

A maquiagem muda o externo, mas a máscara é capaz de ir mais longe com essa transformação. A maquiagem adere-se à pele e acompanha os movimentos dos músculos da face. Seus próprios movimentos e expressões podem ser vistos por meio disto. Já com uma máscara a situação é diferente; a superfície da "pele" da máscara (especialmente as de madeira utilizadas no teatro nô) fica a dois ou três centímetros distante da própria pele, o que é uma distância significativa. Além do mais, ela não muda quando o rosto muda de expressão. Ela tem existência própria, a qual o ator aceita e na qual se transforma.

Há uma velha tradição que diz que uma noite antes do espetáculo o ator leva a máscara para casa e dorme com ela: os dois rostos dividem a mesma cama.

A paixão do meu professor de nô era colecionar velhas máscaras, que costumava guardar em casa. Ele vivia preocupado com o risco de incêndio. (*Uma vez que as casas no Japão são feitas de madeira ou de papel, o risco de incêndio é muito alto. L.M.*) Algumas dessas máscaras eram classificadas como tesouros nacionais. Eu lhe perguntei: "Por que você não pede para que as guardem num museu?". E ele respondeu: "Se você deixar num museu, a máscara morre. A máscara deve entrar em cena de vez em quando para viver como um personagem e ser vista pelo público. Do contrário, ela perderá sua vida para se tornar apenas objeto. E uma máscara não é um objeto".

Senti a mesma coisa quando vi uma pintura de El Greco no museu do Prado em Madri. Ela não me tocou. Então fui a uma pequena cidade próxima a Madri, onde havia uma outra pintura de El Greco, dentro de uma igreja. Ali o quadro era maravilhoso. Esses objetos precisam da existência para a qual foram feitos; as máscaras foram feitas para o palco, as pinturas foram criadas para a igreja. Quando são postas num museu tornam-se meros objetos para serem vistos e a parte invisível da arte desaparece.

Em seu livro intitulado Cor, *Victoria Finlay descreve um museu em Cremona, no qual estão guardados muitos violinos antigos, inclusive um Stradivarius. Embora estejam cuidadosamente protegidos e hermeticamente fechados, com a climatização adequada, eles têm de ser removidos todos os dias e tocados por um violinista. Do contrário, perderão suas apropriadas qualidades vibracionais para se tornarem apenas pedaços de madeira entalhada.*

Aparentemente, depois de uma grande restauração, um violino pode levar mais de um mês para voltar a um padrão de concerto. L.M.

Com uma máscara, nosso exterior muda marcadamente fazendo com que nosso interior também mude. Mas o oposto também pode ocorrer. Algumas vezes, se mudamos nosso interior muito marcadamente isso pode causar uma alteração no exterior, mas não de modo óbvio ou por meio de uma ação que seja visível.

De vez em quando, quando estou ministrando *workshops*, peço às pessoas que escolham uma dessas três cores: amarelo, azul ou vermelho. Então peço que tentem se unir à cor. Não para representá-la, mas, sem se movimentar, tentar unirem-se a si mesmos com a cor. Então peço para outras pessoas tentaram adivinhar qual é a cor. Nunca chega a dar 100% certo, mas muito frequentemente as outras pessoas adivinham qual é a cor. Isto significa que sua aparência invisível de alguma forma torna-se diferente e os outros podem notar. Este é o trabalho da imaginação do ator.

No teatro nô japonês, os sons que um tocador de tambor emite não são improvisados; cada batida e pausa é marcada por uma partitura. Curiosamente, as partituras para expressar "neve caindo" e "chuva pesada" são idênticas. Se um músico comum tocar esses dois padrões não haverá diferença; será apenas som. Mas se um bom músico tocar com distinção essa construção musical o público sentirá: "Ah, esse é o som da neve", ou "Esse é o som da chuva caindo". De algum modo, o público sente algo diferente e isso parece vir por meio da imaginação do músico.

Há alguns anos, o famoso ator de kabuki Nakamura Utaemon morreu. Ele era célebre por representar de maneira bela e sensível vários papéis de jovens mulheres, as quais continuou a representar até idade avançada. Logicamente, ele usava peruca e maquiagem como parte da interpretação, mas isso não escondia nem suas rugas nem seus traços de idade avançada. Mesmo assim, quando ele atuava, esquecíamo-nos de que estávamos diante de um homem idoso; apenas víamos a beleza de uma jovem princesa. Graças à sua habilidade e ao poder de sua transformação interna, ele se tornava aquilo que não era. L.M.

Essa é a magia da atuação. Obviamente, quando atuamos, o corpo que aparece no palco tem de ser o mesmo que vimos no espelho do camarim; nosso exterior na verdade não pode mudar. Mas quando começamos a atuar, a partir do interno com uma forte imaginação, o público vê algo diferente de um reflexo realístico. Quando estamos no palco, estamos trabalhando com algo muito familiar: nosso próprio rosto e nosso próprio corpo. Mas algo diferente acontece. Alguma coisa fundamental muda.

4

NA COXIA

A peça está quase para começar. Termino de pôr meu figurino e vou para a coxia. A primeira coisa que faço é dar uma espiada na plateia. No teatro Bouffes du Nord, em Paris, há um buraquinho na porta por meio do qual posso espiar; quando é em outras salas, dou uma olhadela afastando ligeiramente a cortina. Quero saber para qual tipo de público irei dedicar o meu tempo: jovem, idoso, agitado ou sério.

Preciso também sentir como devo entrar em termos de energia. Isso foi algo que aprendi dos preceitos de Zeami.

Motokyo Zeami (1363-1443) foi uma das mais importantes figuras da história do teatro japonês, tendo sido responsável pela criação do teatro nô. Ele reuniu dois dos primeiros estilos surgidos, sarugaku e dengaku. Sarugaku (literalmente "música do macaco") era uma forma popular de diversão que usava truques, comédia e acrobacia; dengaku ("música do campo") teve sua origem nas danças e canções que faziam parte das apresentações agrícolas ritualísticas.

Quando surgiu essa nova arte, Zeami refinou seu tema, estilo de apresentação e técnicas de interpretação. Para que pudesse transmitir *seus* insights *teatrais a gerações futuras, ele escreveu vários tratados. Estes foram transmitidos em segredo entre famílias ligadas ao teatro nô. Apenas em 1908, quando uma coleção desses escritos acidentalmente apareceu em um sebo, essas informações tornaram-se disponíveis para o público. Apesar de os livros de Zeami terem sido escritos há séculos, suas ideias são fascinantes e completamente relevantes para os atores (ocidentais) e contemporâneos. Há traduções para o inglês (e para o português). L.M.*

Zeami utilizou extensivamente os conceitos do *yin* e do *yang* em seu trabalho, e dizia que quando o público encontra-se no estado *yin* é preciso atuar *yang* e quando o público encontra-se *yang*, devemos atuar *yin*. Se o público estiver com a energia baixa, temos de acordá-lo, mas quando está muito agitado, temos de acalmá-lo. No momento em que entramos em cena, temos de sentir a vida do público, que é diferente da vida de cada indivíduo. O grupo inteiro reunido compõe uma única vida e é isso que temos de captar.

Isso não acontece logo no início do espetáculo. Quando estava atuando n'*O Mahabharata*, numa maratona de nove horas, eu só entrava em cena depois de uma hora de espetáculo. Eu assistia à apresentação ficando na plateia e observando o que acontecia. Se o ritmo estivesse um pouco lento ou pesado, eu sabia que tinha de trazer mais energia quando entrasse. Ou, se estivesse muito lúdico e engraçado, eu tentava entrar de maneira séria, para acalmar as coisas.

Enquanto espero na coxia, sempre olho em torno para observar os outros atores; alguns deles podem estar papeando, outros meditando, outros ainda andando para cima e para baixo. Pessoalmente, antes de entrar em cena, respiro profundamente duas ou três vezes e ponho meu corpo na postura do personagem.

"SALA DO ESPELHO"

No teatro nô, existem dois espaços diferentes de preparação. Há um camarim nos bastidores onde o ator põe seu figurino. Mas há uma outra sala nas coxias chamada de "sala do espelho" (*kagami-no-ma*), uma salinha bem atrás da cortina, que fica chumbada no palco e é utilizada para a transformação no personagem. Antes da apresentação, o ator toma a máscara nas mãos por um momento, observando o rosto que será representado. Ele então se curva diante da máscara em respeito a ela e a põe no rosto. Então se senta olhando sua imagem no espelho e deixa aquilo que está vendo entrar dentro de si. Ele se torna a máscara. Quando pomos o figurino e a máscara, olhamos para nós mesmos e tentamos entender que tipo de pessoa somos. No espelho podemos ver nossa personalidade a partir do exterior e registramos sua forma física. E, enquanto estamos olhando a parte externa de nós mesmos, tentamos entender o personagem. Pouco a pouco "cozinhamos" a nós mesmos, ajustando o interno e o externo, para que se harmonizem. É como uma caixa: quando você a vê, tenta descobrir o que há em seu interior.

Mas mesmo com o espelho nunca sabemos realmente como estamos parecendo. Vemos a máscara e o figurino, mas eles são estáticos. E apenas vemos nós mesmos de frente. Uma vez que você começa a se mover pelo palco, se virando, mudando de direção, aparece alguma coisa diferente. Isto é parte da magia da atuação.

O mesmo acontece com a voz. Não podemos ouvir a nós mesmos do mesmo modo que o público nos ouve, uma vez que metade do som que ouvimos está fora e a outra metade é ouvida internamente. Existem ressonâncias dentro de nosso crânio que o público não pode ouvir. Além do mais, quando nossa voz vai para o público, ela viaja através do ar e muda até que chegue a ele. Nunca podemos ouvir nossa voz do mesmo jeito que o público a ouve. Essa é outra razão pela qual peço a outros atores que me ouçam no palco como parte de meu aquecimento. Eles podem ouvir o que o público na verdade receberá e isso me ajuda a fazer ajustes.

Apesar desses problemas, o ator deve tentar descobrir o que o público está vendo e tendo como experiência.

Quando cheguei na Europa pela primeira vez, meu professor de nô me disse: "Você precisa aprender *ri-ken-no-ken*", cuja tradução direta é "visão à distância", conceito que foi originalmente criado por Zeami. Isso significa que, quando estamos em cena, devemos observar o que está acontecendo com o olhar externo. Se pudermos fazer isso, podemos compartilhar um mundo de experiências entre nós e o público.

RI-KEN-NO-KEN

Em algum lugar, entre o subjetivo e o objetivo, nasce um outro elemento. O sentido artístico não vem de dentro nem de fora. Como atores, olhamos para cada um dos aspectos de nós mesmos (pensamento, emoção, movimento) a partir de dentro, mas ao mesmo tempo olhamos para nossa imagem a partir de fora. Aí então podemos atuar. Quando fazemos isso, alguma coisa emerge, um estado psicológico estranho. Esse fenômeno está além da explanação lógica. Não há lógica, nem palavras, nem inteligência, mas pela experiência começamos a entender.

Quando comecei a trabalhar com Peter Brook, eu tentava descobrir *ri-ken-no-ken*. Todos os dias havia muitas improvisações: situação, personagem ou movimento. Mas, quando entrava nas improvisações, ficava totalmente envolvido no sentido de usar minha imaginação e meu corpo para fazer as coisas. E eu me esquecia do *ri-ken-no-ken*, porque ficava envolvido demais. Por outro lado, quando tentava observar a mim mesmo de fora para dentro, não conseguia atuar de jeito nenhum, porque ficava sempre controlando o que estava acontecendo. Parecia impossível conciliar os dois pontos de vista.

Mas um dia, enquanto eu estava num bom estado de improvisação, de repente percebi que estava observando a mim mesmo de fora para dentro, enquanto, simultaneamente, estava totalmente envolvido com a situação de improvisação. Foi como uma surpresa. Até então, sempre havia pensado que *ri-ken-no-ken* viesse do atual ponto de vista da plateia – de frente. Mas naquele momento descobri que, na verdade, eu estava observando a mim mesmo por trás; vendo a mim mesmo do alto e por trás.

Quando voltei para o Japão e vi meu professor, eu disse: "*Ri-ken-no-ken* não é olhando para mim de frente, mas de costas". E ele disse: "Isso mesmo!".

Mas há um risco nesse tipo de trabalho: se se esforçar demais em se olhar, você não pode se tornar o personagem. Suas emoções não serão verdadeiras, e seus movimentos serão controlados por sua inteligência e criarão uma atuação fria. Isso não é útil, porque você tem de viver totalmente o papel. Por outro lado, se for muito fundo no interior do personagem, isso pode levá-lo a um tipo de estado de transe, que também não ajuda em nada. Além do quê, quando fazemos isto, é fácil perder a atenção do público e atuar de maneira egoísta, buscando nossa própria satisfação. Isso por sua vez cria uma barreira entre nós e o público, que não é exatamente o que desejamos. Ao contrário, queremos manter uma fluidez natural, dinâmica entre nós e o público.

Um guerreiro samurai certa vez perguntou ao seu mestre zen sobre onde ele deveria pôr a sua percepção e concentração. O mestre respondeu: "Não na ponta da espada do seu oponente e nem na ponta da sua. Você também não deve se concentrar nas suas mãos, nem no movimento dos pés do seu oponente. Em vez disso, você deve se concentrar em todos os lugares e em nenhum ao mesmo tempo, e mantenha a sua percepção em movimento. Como num espelho, que reflete tudo, mas não se fixa em nada".

A primeira vez que vi um vídeo em que eu estava atuando, fiquei chocado, horrorizado. Entrei em total desespero. Eu achava que tinha atuado muito bem, mas quando vi o vídeo percebi que atuara muito, muito mal. Desde então tentei desenvolver o *ri-ken-no-ken*. Não posso fazer isso o tempo todo, mas ocasionalmente consigo. Quando isso acontece, e vejo o vídeo da minha atuação no palco naquele momento, posso reconhecer que o que vi estando em cena estava correto. Observo uma ação na tela e digo a mim mesmo: "Sim, foi isso mesmo que fiz naquele instante". Isso significa que enquanto estava atuando estava também inconscientemente observando minhas ações e ouvindo minhas palavras. Mas também fico imaginando onde estariam esses olhos e ouvidos que observaram minha atuação.

Hoje em dia estou interessado e fazer esse tipo de observação também na minha vida cotidiana. Por quê? Talvez porque não queira me tornar um simples escravo dos hábitos, realizando as mesmas ações repetidamente sem estar desperto. Ou talvez porque para mim a vida é como o teatro. Ou quem sabe exista uma razão ainda mais simples: mesmo quando estiver idoso, quero tentar entender ainda melhor como funcionamos em nossas vidas. Então, seja andando na rua, me sentando no metrô ou encontrando pessoas, tento permanecer atento ao fato de que alguém mais (que também sou eu) está me observando e me escutando. Até mesmo quando minhas emoções estão envolvidas, tento fazer o mesmo. Mas na vida real é muito mais difícil fazer isso do que no palco. Na verdade, normalmente eu me esqueço de observar. Mas realmente gostaria de fazer isso o máximo possível.

Assim como me recomendou buscar o *ri-ken-no-ken*, meu mestre me deu outro pequeno conselho: "Quando você for à Europa, não pense apenas no seu sucesso. Em vez de ficar buscando maneiras de atuar bem, tente pensar em como você pode ajudar os outros".

Quando eu era jovem, aprendi muita coisa e me esforçava arduamente para mostrar isso, de modo que os outros atores detestavam contracenar comigo. Mas algumas vezes eu me perguntava por que fazia aquilo. Não tinha sentido e fazia me sentir mal, porque eu não respeitava as relações com as outras pessoas. Todos nós temos de aprender como trabalhar com outras pessoas e como criar um genuíno espaço de troca com elas.

Algumas vezes tenho de trabalhar com alguém de quem não gosto. Talvez aquela pessoa seja mentirosa, maldosa ou egoísta. Ainda assim temos de atuar bem juntos, para isso tenho de encontrar algum tipo de relação positiva. Então tento olhar por trás do comportamento negativo e das atitudes horríveis e ver a essência daquela pessoa. Acredito que todo mundo é fundamentalmente belo, mas que a vida pode ter sido muito dura. Quando as pessoas enfrentam dificuldades, isso pode levá-las a desvios, distorções, comportamentos inadequados. Mas esse comportamento é adaptação às circunstâncias de vida, não um reflexo de sua verdadeira natureza, que é sempre bela. Tento ver além da superfície negativa e acessar a beleza interior.

Na vida cotidiana, devemos também tentar ver além da superfície. De modo geral, se realmente quisermos ter boas relações com outra pessoa não devemos olhá-la apenas no rosto. Logicamente, olhamos os olhos e a expressão, mas, em vez de ficar na superfície, devemos tentar ir ao coração. Do contrário, nossas relações com outras pessoas serão superficiais, em vez de profundos relacionamentos humanos. É verdade que na vida cotidiana temos muitas relações superficiais, com o gerente do banco, com o caixa do supermercado e assim por diante. Mas nesses casos estamos olhando as pessoas apenas para nós mesmos, de que maneira elas nos afetam, como elas atendem às nossas necessidades. Não nos aprofundamos para ver quem elas realmente são. Em japonês existem dois verbos diferentes para "olhar"; *kan* e *ken*. *Ken* é olhar para fora, enquanto *kan* olhar para dentro.

Quando Yoshi estava ensaiando sua produção Curlew River *em Rouen, utilizou o seguinte exercício como parte da preparação para os cantores: caminhe até um outro ator, pare, olhe profundamente aquela pessoa e faça um gesto de cumprimento. Pode ser qualquer gesto; pode curvar-se, ou levar as mãos até o coração. Não é preciso que seja nenhum gesto específico, da vida real. Caso queira apertar as mãos, imagine que você não está apenas apertando uma parte da anatomia daquele ator; você aperta profundamente a mão daquela pessoa. L.M.*

Pode também caminhar até um outro ator e olhá-lo. Quando expirar, sinta que está realmente se envolvendo com a outra pessoa. Quando inspirar, deixe o outro entrar em você. Não apenas uma troca superficial de gestos e informações, mas ambos se olham profundamente – um tipo diferente de relação.

Na vida cotidiana, quando damos um aperto de mão em alguém isso não passa de hábito social. Não nos importamos.

Acontece também quando conhecemos alguém e esse alguém se torna familiar: nós realmente nunca mais o olhamos. Não tentamos perceber verdadeiramente como nosso amigo está naquele momento, olhando-o para além do rosto. Na realidade, o rosto de uma pessoa é quase idêntico de um dia para o outro, mas internamente nunca é o mesmo.

Encontrei certa vez uma clarividente no Japão e ela me disse que eu nunca seria uma celebridade. Ela me disse que eu seria capaz de ajudar outras pessoas, mas não me tornaria uma estrela. Fiquei muito desapontado, mas nunca me esqueci do que ela disse. Quando estou atuando, sempre me pergunto: "Como posso fazer com que as outras pessoas sintam-se à vontade comigo? Como posso ajudá-las a atuar melhor?". Do mesmo modo, quando dirijo, não imponho demais minhas ideias. Ao contrário, sinto grande prazer em ouvir as pessoas comentarem com os atores, bailarinos ou cantores "que foi a melhor atuação de sua carreira", ou "você está bem melhor agora". Para mim, isso representa um prazer muito maior do que se eu realizasse minhas próprias ideias. Então, quando dirijo, eu sempre me pergunto se posso fazer os atores parecerem bem para o público, ou como posso ajudá-los a realizar um bom trabalho.

Agora estou em pé, na coxia, esperando. As pessoas me perguntam se entro em pânico antes do espetáculo. Quando eu era jovem, eu ficava muito nervoso: meu coração disparava e minha boca ficava seca. Mas por quê? Acho que eu realmente quero ser bom no palco e esperava que o público gostasse de mim. Para me acalmar, eu deveria respirar profundamente em frente ao espelho, olhar para mim e dizer: "Sou um bom ator, sou um bom ator..." como se me hipnotizasse; então no palco, eu sentia menos medo e um pouquinho mais de confiança.

Agora sinto isso diferentemente. Fiz minha preparação comum diária e fui cuidadoso no trato com meu corpo. Estudei meu texto, fiz pesquisas sobre a peça, ensaiei e me aqueci, pus meu figurino e me maquiei. Procuro trabalhar com *ri-ken-no-ken* e uma real percepção dos meus companheiros de cena. Pus meu corpo dentro da forma do meu personagem. E agora? Isso vai funcionar? Ninguém pode dizer. Não há garantias de que toda essa preparação vai resultar em boa atuação. Ontem talvez tenha sido boa, mas não há um modo de saber o que vai acontecer hoje. Tenho de manter os dedos cruzados. Boas atuações ocorrem apenas quando o deus da atuação desce no palco. Se ele não vier, mesmo que eu respeite toda a exigência da direção, não posso ter a mesma satisfação. Mas não sei como fazer o deus da interpretação aparecer sempre. Então rezo: "Por favor, deus do teatro, venha a mim hoje". E assim me posiciono no palco. O público me espera.

Na capela Sistina há a famosa pintura de Michelângelo na qual Deus cria Adão. O próprio momento da criação é quando as duas mãos estendidas quase entram em contato.

5 NO PALCO

Tenho de duas a três horas de apresentação pela frente. Como irei atravessá-las? Por meio de um tipo de mapa do itinerário. É disso que tratam atualmente os processos de ensaio: criar um bom mapa. Ensaiamos para definir a direção, utilizando os elementos do espaço, personagens, ações e ideias. Então seguimos esse *design*, passando de um a outro momento conforme atuamos. Mas cada um desses elementos é absolutamente complexo.

O ESPAÇO

Para o público, o próprio espaço do teatro pode ser muito estimulante. A menos que saibamos exatamente como a plateia está constituída, nunca sabemos ao certo em qual espaço iremos entrar. Talvez haja um proscênio tradicional, mas será que tem cortina? Nos teatros mais modernos há uma grande variedade de formas de palcos e em alguns teatros a composição dos palcos pode até ser mudada de espetáculo para espetáculo. Será um palco mais largo com o público dos três lados, ou do tipo arena? Haverá assentos em vários níveis, ou talvez não haja nenhum assento?

No teatro clássico japonês, esses elementos são todos determinados pela tradição. No teatro nô, o palco era originalmente uma platafor-

ma externa feita de madeira, usualmente construída de acordo com os preceitos de um relicário xinto. Depois foi posto para dentro e o público ficou posicionado num local fixo, bem em frente e no lado direito do palco, na plateia. O próprio palco guardou uma série de características da montagem original, que era externa. A principal área de atuação constitui-se numa elevada plataforma de madeira, normalmente medindo de seis a dez metros quadrados. Apesar de se encontrar internamente, o palco é coberto por um telhado e há também uma passarela elevada (o hashigakari*) como entrada principal para a área de interpretação. Esta começa nas coxias à direita, e conecta-se com o lado direito da área de interpretação. A plataforma do palco é aberta em três lados, guarnecida por um muro na parte de trás. À esquerda do palco, há um pequeno muro na parte traseira, com uma porta baixa ali instalada, de modo que o flanco também fica aberto. O palco nô é efetivamente um avançado palco trifacetado, com o público posicionando-se em dois lados.*

No teatro nô há dois pontos de entrada para os atores. O coro entra pela porta inferior da parte esquerda do palco (o que lhes requer curvarem-se para poder entrar), enquanto os músicos entram pela passarela hashigakari. *Após os artistas terem tomado essas posições, o primeiro ator aparece no começo da* hashigakari *e começa sua jornada na peça. Os atores iniciam suas interpretações na* hashigakari, *mas a trama principal se desenrola na plataforma do palco.*

Nos primeiros espetáculos de nô, a hashigakari *começava atrás da plataforma do palco e vinha diretamente até o público. Isso criava uma impressão de distância; de personagens que pareciam vir de longe para entrar no espaço da ação e do público. Apesar de a* hashigakari *agora ficar posicionada ao lado do palco e na parte traseira, continua a ser montada num ângulo ligeiramente diagonal, dando a impressão de que os atores se dirigem para o "local da ação".*

De maneira contrastante, o palco do kabuki moderno é construído como um palco italiano, mas uma versão mais ampla que a do estilo ocidental. O público é colocado em frente ao palco, numa plateia com assentos de diferentes níveis (poltronas e balcões). Quando o *kabuki começou no século XVII, usava originalmente a mesma forma de quadrado da plataforma do palco do nô, mas com uma passarela elevada, vindo diretamente para o centro da plateia e encontrando a frente do palco. A passarela (no kabuki ela é chamada* hanamichi) *ainda existe nos modernos teatros de kabuki, mas agora fica deslocada do centro, encontrando o palco central mais perto das coxias do lado direito. Ela sai da parte bem traseira do auditório e passa através da plateia que se senta nas arquibancadas e é elevada a uma altura de cerca de um metro, garantindo uma visibilidade nítida para o ator. Desse modo os atores podem fazer suas entradas pela parte de trás da plateia e começar a atuar e a se relacionar com o público, antes de chegarem ao palco. L.M.*

Uma vez que o público encontrou seu lugar, ele espera ansiosamente: de onde os atores virão? Do palco direito ou do esquerdo? Na montagem de Peter Brook para *A cerejeira*, Madame Ranevskaya e seus amigos vêm por detrás da plateia. Estão vindo de Moscou, que é longe e representa um outro modo de vida.

No kabuki, o palco da direita e a *hanamichi* representam o mundo exterior; é por isso que, se o ator deve entrar numa casa, ele sempre o faz pelo mesmo lado, ou por detrás do público.

Também no teatro kabuki, o lado direito do palco é chamado de lado "baixo", e o lado esquerdo, "alto"; e o teatro moderno japonês continuou a usar esses termos. Podemos experimentar: imagine alguém que está indo para a guerra, ou que irá matar um inimigo; ele traz uma faca ou uma arma nas mãos. Deixe-o caminhar do lado direito para o esquerdo do palco, depois faça o inverso (do esquerdo para o direito). Pergunte a quem está vendo qual dos dois sentidos parece mais forte. Pelo que pude constatar, do lado direito do palco para o esquerdo parece mais forte para todo mundo. Então imagine que o personagem terminou sua participação na guerra e está voltando para casa. A maioria das pessoas prefere a saída do lado esquerdo para o direito; isso traz, de alguma maneira, uma sensação de conclusão, como se algo houvesse acabado. No kabuki, pessoas importantes são postas do lado esquerdo do palco, enquanto as menos importantes, do lado direito.

Esse padrão de direita-para-a-esquerda-do-palco deve ser lido como esquerda-para-direita do ponto de vista do público. A força relativa dessa direção também foi observada no teatro ocidental, mas foi atribuída ao treinamento do olhar do público, apoiado no hábito da leitura. No Ocidente, lemos da esquerda para a direita, então é isso que faz com que nossos olhos prefiram acompanhar nesse sentido. Então a teoria funciona. Mas isso não é tão claro assim no caso do teatro japonês, uma vez que a escrita japonesa acontece da direita para a esquerda, começando naquilo que o Ocidente define como "de trás para frente" do livro. Ainda em termos teatrais, o padrão da-esquerda-para-a-direita continua a ser visto como mais poderoso. L.M.

No kabuki, os músicos ficam posicionados na parte direita do palco e o contador na esquerda. Uma vez eu disse que o lado direito do cérebro é música e o esquerdo linguagem, mas que ouvimos com os ouvidos opostos; se ouvimos com o ouvido direito, o que ouvimos vai para o lado esquerdo do cérebro e vice-versa. Talvez seja por isso que o kabuki se sirva dessa disposição. Eu utilizo essa ideia quando dirijo. Por exemplo, posicionei o músico (João de Bruço) no lado direito do palco quando dirigi a versão para dança-teatro de *As criadas* de Jean Genet. Foi ali que seus instrumentos ficavam, imaginando que, para a perspectiva do público, a música vem mais forte para ouvido esquerdo.

Há um outro fator que gostaria de considerar com relação a escolhas de entradas e saídas. Quando pessoas importantes entram, faço com que venham do lado esquerdo, do lado "alto". Nesse mesmo espetáculo, *As criadas*, a maioria dos personagens inicialmente entrava do lado direito, à exceção de João de Bruço. Já mencionei que ele era o músico, mas além disso ele complementava outra função dentro do espetáculo. Ele também era o mágico-contador que criava a ação de determinadas situações. Quando entrava como mágico, ele era o personagem mais importante naquela altura da peça. Então ele entrava pelo lado "alto" (lado esquerdo). Quando tocava, ele ficava do lado direito por razões ouvido/cérebro. O outro "alto" personagem era o carcereiro/madame que sempre entrava e saía pelo lado esquerdo.

Assim como direita e esquerda são diferentes no espaço, são diferentes na ação. Por exemplo, quando nos viramos para a direita, sentimos algo diferente de quando nos viramos para a esquerda. Se caminharmos em pequenos círculos, no sentido horário (para a direita), podemos sentir a energia de um jeito, enquanto se fizermos o contrário podemos sentir algo diferente. Os dervixes giram para a esquerda (anti-horário), fazendo de um modo que acalme. A suástica nazista está no sentido horário, enquanto o virtualmente idêntico símbolo budista está no sentido anti-horário.

No teatro japonês, uma vez que se está em cena, há vários pontos que têm significados particulares.

No teatro nô, há um lugar chamado *nanori*. Quando deixamos a ponte *hashigakari*, movemo-nos para o meio do palco e paramos exatamente no centro; isso é *nanori*. É o primeiro lugar em que o protagonista para, a fim de explicar quem ele é e por que está ali, não importa em que peça esteja. *Nanori* significa "apresentar-se" e o ator mostra a natureza do personagem ("Sou um padre" ou "Sou um deus" etc.) a partir daquela marca no palco.

No teatro kabuki existe um ponto central semelhante. Há um lugar chamado *shichi-san*, que significa "sete-três", e marca literalmente sete décimos da jornada pelo palco. Ou há *shiburoku*, que significa "quatro-seis", que se encontra próximo ao meio. Esses são pontos visuais de equilíbrio, nos quais o público pode ver o personagem e a harmonia do palco. Do mesmo modo, existem dois lugares possíveis para parar na *hanamichi*.

Para o ator, a posição mais forte é diretamente de frente para o público. Outra posição forte é a totalmente no fundo. Normalmente, no palco, os ângulos fortes são os frontais, os diagonais a 45° (tanto à direita quanto à esquerda), os de trás, o perfil lateral (novamente tanto o da direita quanto o da esquerda). O ângulo traseiro de 45º é a posição mais fraca do palco. Para o público, mesmo que o ator não esteja na verdade atuando, a caminhada do fundo do palco para a frente é muito forte, como se fosse um *close* de uma câmera. Mas se o ator vai da frente para o fundo é como se fosse se esfacelar. Isso causa uma sensação de desaparecimento, mesmo se o seu rosto estiver voltado para o público enquanto se afasta.

Em muitas peças há uma conversa entre dois personagens e para isso as diagonais são úteis, uma vez que elas trazem um sentido de intimidade entre os mesmos, permitindo ao público ver ambos os rostos dos atores numa visão de três quartos. Mas na verdade o ângulo mais forte é com os dois encarando o público, o que é muito usado no kabuki.

Quando falamos nossos textos, trabalhamos duro a parte psicológica, mas se, enquanto falamos, mudarmos o ângulo do corpo ou a direção em que estamos caminhando, também iremos alterar a compreensão do público. Isso modifica o significado.

Quando trabalho em algum filme, é o diretor que decide como meu corpo deve ser visto pelo público. Seja um close do rosto, de um torso, de um perfil, uma tomada de trás, de frente, o público verá o que o diretor tiver selecionado. Já no palco, os atores podem escolher seus próprios "ângulos de câmera", influenciando aquilo a que o público estará mais atento. O público cria closes ou tomadas mais amplas. Por exemplo, se quiser que o público olhe para o seu rosto, levante-o ligeiramente e, quando o rosto estiver com visão total, este será o foco do público. Vir do fundo para a frente do palco também é algo poderoso. Exemplo, se caminharmos do fundo para a frente é como se a câmera nos levasse a um foco mais nítido, dando um zoom. Logicamente, as pessoas numa apresentação ao vivo, sempre poderão escolher olhar para alguma coisa a mais (ao contrário dos filmes), porém o ator tem em mãos possibilidades surpreendentes de influenciar a percepção do público.

Em *O Mahabharata*, fiz o papel de Drona, um grande mestre das artes guerreiras, de maneira que eu tinha de aparecer forte e poderoso. Infelizmente, sou baixo demais e estava cercado por atores que eram muito mais altos do que eu, que estavam interpretando meus alunos. Eu não queria aparecer como um pequeno japonês cercado de gigantes, então usei alguns truques. Na maioria das cenas, mantinha uma longa distância entre mim e os outros, de modo que a diferença de tamanho fosse menos aparente. Mas, quando eu precisava estar mais perto, eu me movimentava para a frente do palco com o meu parceiro, então eu parecia maior do ponto de vista do público. Havia outro problema: em certos momentos eu tinha de abraçar os outros personagens. O que eu poderia fazer nesse caso? Durante o abraço, eu me punha na ponta dos pés. Eu sabia que o público focaria sua atenção em nossos rostos naquela altura da peça e qualquer coisa que eu fizesse com meus pés passaria desapercebida. Ganhei sete centímetros de altura desse jeito.

Esses pequenos truques deleitam o ator. No teatro comercial há algumas vezes disputas entre os papéis principais: quem está de frente, quem é mais bem visto pelo público, quem tem o melhor ângulo. Infelizmente isso mostra o egoísmo de alguns atores.

O PERSONAGEM

O que é um personagem? Do ponto de vista do público, um personagem é composto de uma série de detalhes – um jeito de caminhar, de se sentar, de ficar em pé, de virar a cabeça, de segurar uma xícara... tem seus gestos próprios; há também a nitidez da voz, a leveza de suas mãos –, detalhes que nos dão o *insight* sobre a natureza daquele ser humano.

Há uma história muito conhecida. Uma vez três homens cegos decidiram conhecer um elefante. Foram até o zoológico e tentaram descobrir como era o animal chamado "elefante", uma vez que jamais haviam antes encontrado um em suas vidas. Sendo cegos, eles tinham de usar o tato para sua pesquisa. Cada um por sua vez tocou o elefante e depois reuniram-se para debater o que haviam encontrado. O primeiro disse: "O elefante é como uma cobra. Longo e magro e quando se move, se vira e se retorce todo". O segundo disse:

"Não, não, você está errado. Ele é como um leque. É totalmente plano e fino e se agita todo no ar, ondulando para frente e para trás". O terceiro disse: "Não, não, não! Vocês dois estão enganados! O elefante é como uma coluna redonda, firme no chão e subindo em direção ao céu". Os três homens continuaram a argumentar sobre suas descobertas. Eles não conseguiam encontrar nenhum ponto em comum, de modo que a discussão foi se tornando cada vez mais calorosa, até que por fim desistiram. Separaram-se, cada um foi para um lado, convencidos de que estavam certos, sempre um julgando os outros dois como falsos e mentirosos.

Na verdade, todos estavam corretos. Um homem tocou a tromba, outro a orelha e o terceiro sentiu uma perna do elefante. Nenhum deles estava errado, mas é muito difícil entender a verdade completa. Dá-se o mesmo com um personagem.

As pessoas podem dizer: "Você é gentil", "Você é frio", "Você é ajuizado", "Você é estúpido", "Você é malicioso", "Você é impaciente", "Você é quente", "Você é um charlatão", "Você é honesto", "Você é um mentiroso", "Você é modesto" ou "Você é superficial". Mas acho que todos esses julgamentos são imprecisos. Surge então a questão: "Quem sou eu?". E, francamente, não tenho a resposta. Realmente não sei quem sou.

Gosto de assistir aos espetáculos de bunraku, o tradicional teatro de bonecos do Japão. Particularmente, sempre me tocam as histórias que tratam de suicídios românticos.

Bunraku é o terceiro estilo clássico do teatro japonês. Foi criado na mesma época do kabuki, e as duas formas teatrais compartilham muitos de seus elementos estilísticos, como a música e a narração externa e frequentemente se utilizam do mesmo roteiro. No entanto, o bunraku trabalha com bonecos em vez de atores humanos. Os bonecos medem aproximadamente um terço do tamanho de um ser humano e precisam de três manipuladores especializados para movimentá-los: um mestre-manipulador e dois assistentes. Os movimentos dos bonecos são extremamente delicados e utilizam convenções gestuais semelhantes às *dos atores de kabuki. Histórias de duplo suicídio eram muito populares durante o século XVII e aparecem em ambos kabuki e bunraku. L.M.*

Vi muitas, muitas apresentações, sempre com a mesma história, sempre dirigidas exatamente da mesma maneira. Mesmo assim, em todas elas, senti-me profundamente tocado pelo que vi. Pergunto a mim mesmo por que isso acontece quando vejo apresentações de bonecos, ao passo que a mesma história contada por um ator kabuki não me toca dessa maneira. Quando assisto a atores reais, por melhores que sejam, acabo percebendo alguma coisa que se esconde no canto dos seus olhos. Algo que vem da consciência de si dos atores: seus medos, suas necessidades de serem amados, suas angústias. Isso não faz parte do personagem da peça. No bunraku, uma vez que o rosto é apenas o de um boneco, o material interno do ator está ausente. Como resultado, na apresentação existe uma certa pureza. A interpretação simplesmente conta a história.

Quinhentos anos atrás no Japão havia um famoso mestre zen chamado Ikkyu. Um dia ele foi assistir a uma apresentação de teatro de bonecos. Durante o espetáculo, percebeu que o movimento dos bonecos era muito interessante e engraçado, e que o manipulador dava conta de ampla gama de personagens: um deus, um samurai, ou uma doce e modesta senhora. O manipulador fez tão bem seu trabalho que os bonecos pareciam vivos. E o público recebeu as histórias como se tivessem sido contadas por seres vivos, que respiravam como seres humanos. Quando o boneco fazia alguma coisa engraçada, o público ria. Quando ele ficava com raiva, o público experimentava o mesmo. Quando ficava triste e choroso, o público também chorava. Então Ikkyu se perguntou: "Quem são essas criaturas?". Ele descobriu que eram feitas de um simples pedaço de madeira. Assim concluiu que nossas próprias vidas são a mesma coisa. A criatura que se movia no palco parecia um ser humano real, mas apenas porque o manipulador existe e está presente atrás do boneco.

Ele dizia que nossa existência é duplicada: a vida física, que podemos ver, e uma segunda existência que é profunda dentro de nós, invisível. Se insistirmos apenas em nosso físico, na existência visível, passaremos a acreditar que é essa a nossa razão de viver. A vida social torna-se nosso foco e ficamos muito presos aos detalhes do mundo físico. Esse foco é uma ilusão. Mas igualmente, se apenas insistirmos na vida invisível, não poderemos conviver em sociedade e nossas vidas tornam-se limitadas. Ikkyu dizia que devemos permanecer no meio desses dois extremos.

Embora Ikkyu seja muito famoso no Japão, ele não coube no padrão típico de santidade de um mestre espiritual. Ele viveu numa época de grande violência e tumulto. Viveu num templo zen na juventude, porém mais tarde decidiu deixar o templo para viver no mundo, juntando-se a mendigos e bandidos, tendo até vivenciado uma experiência amorosa. Segundo alguns, ele se degradou por ter se reunido a pessoas não espiritualizadas, mas para ele teria sido falso permanecer na pureza (e abundância) do templo naqueles tempos tão difíceis. Então ele foi para o mundo dos ladrões e da sobrevivência desesperada, permanecendo verdadeiro consigo mesmo e com a realidade.

A palavra japonesa para meditação é *zazen* e escreve-se com dois ideogramas: *za* e *zen*. O ideograma da primeira parte (*za* significa "sentar-se") é construído da seguinte maneira: o símbolo para "humano" é repetido duas vezes, então posto sobre o símbolo para "terra". Então a ideia de "sentar-se para meditar" é simbolizada por duas pessoas sentando-se juntas e conversando, em cima da terra. No zen, existem duas versões de nosso "ser": nosso "ser" cotidiano e um outro profundo. Consequentemente, quando meditamos, esses dois estão sentados e dialogando.

Na meditação zen, o objetivo é descobrir nosso Ser verdadeiro. Normalmente, achamos que nosso Ser é aquele que reconhecemos na vida ordinária na nossa existência física: comer, beber, amar, sentir raiva, tristeza, alegria. Também na nossa profissão, nacionalidade, raça, gênero e até no nosso nome. Todas essas coisas parecem maquiar "quem somos". Mas, segundo o zen, há um outro Ser "verdadeiro", que repousa por detrás desses elementos: um tipo de existência não física. Normalmente estamos desatentos para esse segundo "ser", então temos de trabalhar para descobri-lo.

Certo dia, no começo da minha carreira de ator, encontrava-me sozinho e muito triste. Chorava de derramar lágrimas. De repente imaginei: "Que tipo de rosto eu tenho?". Então fui até o espelho e olhei para o meu rosto. Na vida real eu estava triste e choroso. No entanto, eu tinha uma curiosidade profissional em saber mais sobre a minha aparência. Assim perguntei a mim mesmo: "Quem é esta pessoa que está curiosa?". Eu era jovem, alguém que poderia chorar a perda de um amor, mas ao mesmo tempo eu era um jovem ator que queria ver que tipo de rosto eu teria naquele momento de pesar. Na vida cotidiana havia uma "pessoa jovem" e "um jovem ator curioso". Desde o começo, sempre tive o sentimento de que havia duas pessoas vivendo no meu corpo.

Ikkyu dizia que nossa existência física e não física precisam ser conectadas. Não podemos nos concentrar apenas em um ou outro aspecto, mas estimular uma troca entre eles. Isso possibilita estarmos plenamente vivos. No palco ocorre o mesmo: atuamos e, ao mesmo tempo, observamo-nos atuando. Além disto, existe um fluxo entre a observação e a atuação. Normalmente nos esquecemos de fazer e observar. Não havendo pensamento consciente podemos ser livres. Com esse tipo de liberdade real também a vida pode se tornar maravilhosa.

NÓS MESMOS COMO PERSONAGENS

Quando um ator interpreta Hamlet, ele não acredita perder sua própria identidade para tornar-se o príncipe dinamarquês chamado Hamlet. E nem pensa que para fazer isso basta "ser ele mesmo", caso ache que Hamlet é exatamente o mesmo que ele próprio. Ao contrário, ele usa suas próprias emoções ou gestos como se fossem os gestos ou as emoções de Hamlet para criar uma categoria equivalente de experiência. Num papel, nunca somos completamente "Hamlet", e nem nós mesmos. Estamos vivos diante dos olhos do público. Criamos uma analogia de Hamlet, fazendo então uma conexão entre as duas realidades. O ator está sempre vivendo numa situação peculiar.

Na vida real, quando o garçom num café está vivendo seu "papel" de garçom, é o mesmo que o ator interpretando Hamlet. Ele criou uma analogia. Mas quando estamos interpretando Hamlet sabemos que estamos interpretando alguma coisa que não existe. Não nos iludimos com isso, acreditando realmente que somos Hamlet. Mas na vida cotidiana um pessoa pode verdadeiramente acreditar que é um "garçom".

Muito frequentemente, as pessoas tentam fazer de si mesmas um "objeto", como um "homem", ou um "francês", um "garçom". Criamos um tipo de escultura de nosso "Ser" e a pomos no mundo. E o mundo que nos cerca responde a isso. Uma vez que não desejamos ser destruídos por outras pessoas, tentamos agradar a todos. Então o garçom tenta ser perfeito e, se ele consegue, os outros dirão: "Ele é um ótimo garçom". As pessoas lutam por uma realização perfeita de suas "esculturas/analogias" para se sentirem completamente protegidas. Mas isso é ilusão.

Como mencionei anteriormente, quando cheguei à Europa, eu estava representando o "ator japonês" e utilizando técnicas japonesas. Eu queria me sentir seguro, de modo que desejava interpretar o "ator japonês perfeito". Isso fazia com que me sentisse seguro, dentro daquele papel. Então quando Peter me disse: "Não use mais suas técnicas japonesas", não utilizei mais quimono nem estilos do teatro japonês. Tentava me desviar de todas as minhas técnicas e por dentro me sentia inseguro. Eu não sabia quem eu era. Estava muito apavorado com relação a mim mesmo. Então tentei jogar fora aquela ilusão e por conseguinte o medo. Finalmente, como disse, senti um pouco mais de liberdade. Mas ser livre é terrivelmente amedrontador. É mais fácil aceitá-lo no palco porque você sabe que não é Hamlet realmente; não há ilusão. Hamlet não existe, exceto quando o ator faz o papel. Quando a peça termina, nada permanece; nem Hamlet, nem a fantasia de sê-lo. Na vida ordinária é diferente. A peça nunca termina até que você morra, então você deseja viver aquela ilusão até o fim. Mas isso não é liberdade.

Na vida real meu personagem não é uma coisa só. Algumas vezes é pesado, outras, leve. Isso é verdade para o personagem de cada um: existem muitos aspectos, nunca uma coisa só. Mas quando estou falando sobre meu personagem desse modo é porque estou observando a mim mesmo. Então quem está observando aquele personagem? Estou certo de que dentro de mim existe alguém que está observando. Já sabemos que é útil olhar para o que estamos sentindo e para o que estamos fazendo e por que fazemos certas escolhas. Na verdade, sempre olhamos para essas coisas. Quando olhamos para todos os detalhes de nossa vida cotidiana alguém está observando. Há um observador. Ocorre o mesmo com as relações existentes entre ator e personagem.

Estamos furiosos, chorosos, preocupados ou com medo e isto está realmente acontecendo no palco, completamente, com o personagem. Ao mesmo tempo estamos observando friamente aquela pessoa enfurecida, chorosa ou tremendo de medo. Isto significa que duas coisas estão acontecendo simultaneamente no palco, levando a um estado de equilíbrio. Como personagens estamos totalmente imersos no medo ou na fúria, ao passo que como atores estamos bem tranquilos e calmos.

Tomara eu pudesse encontrar um caminho para manter o mesmo ponto de vista na vida real: ser capaz de sentir tudo, e ao mesmo tempo não me envolver com minhas emoções. Além disto, enquanto atuo, presto muita atenção ao que as pessoas dizem; olho para dentro delas para ver quem realmente são; respondo com atenção e sensibilidade; sinto o momento certo para realizar a ação ou dizer a frase. Isso torna a atuação boa, mas na realidade eu deveria reagir assim todas as vezes. Estou seguro de que minhas relações com outras pessoas poderiam ser melhores se eu fosse capaz disto.

Frequentemente as pessoas dizem que meus movimentos parecem muito cuidadosos e precisos, mas isso só é verdade quando atuo. Na vida real sou muito desastrado: sempre caio, derrubo numa garrafa de vinho, trombo nas coisas. No dia a dia, não atuo do jeito que faço no palco e sempre estou me perguntando por que não uso a mesma abordagem na vida ordinária. Gostaria de viver minha vida normal, prestando a mesma atenção que uso no palco. Na verdade, acredito que atuar traz uma prática muito boa para a vida cotidiana.

Tenho atuado por mais de cinquenta anos, mas não é sempre que posso lançar mão daquilo que aprendi para aplicar na minha vida prática. É por isso que preciso continuar a trabalhar.

CONTRADIÇÃO

Tenho muitas lembranças associadas à peça de Shakespeare *A tempestade*. Quando trabalhei pela primeira vez com Brook, era sobre uma versão de *A tempestade* (no teatro Roundhouse em Londres, em 1968). Fiz o papel de Ariel, um espírito do ar. Eu devia saltar e voar o tempo todo, mas decidi que nunca tentaria saltar ou voar, ao contrário, meus pés deveriam ficar no chão o máximo possível, ou seja, o oposto total.

No começo dos anos 70, meditação era uma coisa que estava muito em moda na Europa. Por volta daquela época encontrei um mestre de ioga que me parecia muito sério e aparentava ser um "Verdadeiro Mestre", embora eu soubesse que na Ásia mestres reais não se parecem com aquilo: numa primeira impressão um verdadeiro mestre se parece mais com um charlatão. Como a primeira sensação que tive daquele homem foi a de um "Grande Mestre" então eu estava certo de que se tratava de um charlatão.

Na vida real, antes de encontrar alguém, sua reputação cria uma imagem em nossa mente. Mas em muitos casos, quando realmente encontramos a pessoa, descobrimos completamente o oposto em relação à nossa expectativa. Então quando interpreto um personagem, primeiro tento fazer totalmente o oposto. No entanto, tenho de ter cuidado. Se a única coisa na qual me concentro é em fazer o contrário, isso não passará de um jogo ou de uma brincadeira. Primeiramente, tento experimentar aquele oposto, enquanto vou me conectando com a história e, pouco a pouco, vou digerindo isso por dentro. Sinto como essa contradição se conecta com as palavras que tenho de dizer e com as relações que me cercam. Não estou procurando ser original ou autêntico: isso seria apenas um jogo falso. Ao contrário, eu me esforço para descobrir os elementos inesperados e ao mesmo tempo descobrir o que é verdadeiro. Quando construo meu personagem, se num determinado momento eu pensar que eu deveria gritar as palavras, tento, ao invés, falar o texto enquanto dou gargalhadas. Pessoas são complexas e imprevisíveis.

Muitos anos após *A tempestade* no teatro Roundhouse, interpretei Gonzalo numa versão posterior de Peter Brook. Ele era descrito como um homem sábio e gentil, então decidi jamais interpretá-lo como um sábio. Ao contrário, tentei fazê-lo ligeiramente engraçado e bobo, e sem qualquer aparência de gentileza. Desse jeito, o público primeiramente via algo contraditório, mas, à medida que a peça se desenvolvia, entendia que Gonzalo era um homem gentil. Comecei com o oposto, mas ao falar o texto de Shakespeare e fazer as ações de Gonzalo, pouco a pouco a gentileza do personagem apareceu.

Mesmo se estivermos interpretando um homem que parece ser estúpido mas que é, na verdade, um sábio, temos de dar algo que seja convincente para o público. Se interpretarmos a aparência de um homem sábio, por um lado, isso funciona; o público dirá: "Oh, ele é um homem sábio". Mas quando a informação é dada para o público de modo claro demais ele se desligará. Se ele parecer estúpido, ainda haverá uma dúvida de que talvez ele seja sábio, o público ficará interessado em entender sua personalidade real. Há espaço para a imaginação do espectador. O público trabalha tanto quanto os atores.

Conforme disse anteriormente, quando nossa análise lógica do personagem sugere que num dado momento ele deve pensar de maneira "raivosa", tentem fazer o oposto. Tentem sorrir. É a mesma coisa com os movimentos: se acharmos que devemos ir para a direita, tentemos ir para a esquerda. Ou, conforme nos aproximarmos de nosso parceiro, se sentirmos que precisamos chegar mais perto, recuemos. Ou talvez queiramos, num determinado momento, dizer um trecho do texto com a cabeça para baixo. Tentemos fazer isso com a cabeça levantada. Explorando o oposto, poderemos descobrir alguma coisa melhor do que nossa primeira ideia lógica.

Mas abaixo da camada do personagem ainda há outro nível: a energia do ator. Se ela for intensa, o público começará a sentir algo especial. Ele poderá ver que o personagem que estamos interpretando é uma pessoa abominável, mas também poderá apreciar a qualidade especial do ator. Boa atuação ocorre quando o público detesta um homem nojento, e, ao mesmo tempo, no profundo nível do humano, quando pode ser profundamente tocado ao ver o ator tornando aquele personagem vivo. Ele vai odiar o vilão no palco, mas terá uma relação diferente com o ator que está interpretando o papel. O público poderá sentir que o ser do ator é belo, assim gostará dele e, ao mesmo tempo, detestará o personagem.

Não se trata aqui de um entendimento intelectual da vida íntima do personagem, nem mesmo de empatia com a situação do personagem, mas de uma profunda empatia com o próprio ator. É como um encontro de duas pessoas: o ator e o público por meio do personagem. Aí podemos ter um tipo especial de relação. Na vida ordinária, raramente encontramos pessoas em seu nível profundo, mas no palco queremos ver ambas: tanto a vilania do personagem quanto a generosidade do ator. Por isso podemos atingir um nível profundo de relacionamento humano por meio do personagem.

Depois do espetáculo nossos corpos estão mortos como o do personagem. Nossa consciência manipulou aquele personagem no palco mas quando encerramos nossa consciência deixa o personagem ir embora. Então voltamos para casa e representamos o papel de marido, de pai, porém nossa consciência ainda é algo à parte. Consciência não tem nome, nem cor, nem forma. Mas todos nós temos isso e podemos aplicar na vida ordinária.

Como atores no palco, perder-se no personagem não é algo útil. Quando nos embebedamos perdemos nossa atitude cotidiana; vamos para algum lugar onde podemos nos esquecer de muitos problemas psicológicos. O mesmo pode acontecer com a interpretação. Mas este não é um estado de controle. Isto está mais para um estado de inconsciência, como os efeitos de uma droga ou de um transe. Quando os atores dizem: “Eu estava completamente mergulhado no personagem” ou “Não me lembro de nada do que estava fazendo”, não teremos aí uma boa atuação. Ao contrário, devemos tentar observar o personagem e o que está acontecendo, em vez de ficarmos distraídos. Mas, se observarmos demais, nossos corpos não se envolverão o suficiente e nada acontecerá. Estaremos pesando muito para o outro lado. Conforme disse, desenvolver o *ri-ken-no-ken* pode ajudar com esses problemas.

PENSAMENTO E TEXTO

Certa feita, quando estava dando um *workshop*, perguntei aos participantes no que se concentravam quando estavam atuando. Eles imediatamente responderam: “na situação e na emoção”. Mais tarde perguntei a Brook qual era a sua opinião e ele me disse: “Sim, a situação é muito importante. Onde você está e o que está fazendo o afeta muito. Tudo isso muda você. Concentração nos pensamentos precisos, um momento após o outro, também é muito importante, uma vez que eles proporcionarão o aparecimento natural da emoção. Mas se pensar na emoção você se tornará prisioneiro do pensamento sobre a emoção. Você perderá a liberdade”. Na verdade, quando atuamos, a emoção nasce naturalmente. Se tentarmos fixá-la previamente perderemos em liberdade. O que é importante é a situação e o pensamento, não a emoção.

Quando interpretamos, isso não quer dizer apenas descrever a situação dramática com palavras. Já sabemos que se tomarmos uma posição precisa do corpo, o correspondente à emoção virá. Corpo e emoção estão conectados, e as palavras podem ser o gatilho para essas conexões profundas. Se posicionarmos nossos corpos numa posição neutra, e então dissermos: “Estou furioso”, de algum modo essa fala transformará o corpo. A emoção virá porque as palavras parecem ter uma forma de magia, como um encantamento. Se eu disser: “Estou calmo”, a calma virá.

Eis aqui uma frase-chave: "O corpo está neutro". Antes que essas "palavras mágicas" funcionem, o ator deve ter um corpo neutro. Se o corpo já estiver deformado pela raiva e o ator disser: "Estou calmo", isso não funcionará. Só um corpo aberto pode receber a sugestão da palavra e permitir ao texto modificar sua vida interior. L.M.

Quando estamos na piscina e mergulhamos do trampolim, a flexibilidade da madeira nos permite ir mais alto. A palavra é um tipo de trampolim que nos permite acessar um outro estado.

Além disto, quando estamos interpretando, frequentemente estamos falando um texto que descreve alguma coisa, ou imaginando algo, ou manifestando a esperança por alguma coisa. Nesse caso é útil visualizar a cena na mente e então descrever o que na verdade se está vendo, utilizando as palavras. O ator não deve perceber as palavras do texto como elas estão escritas, mas, ao invés, deve ver a cena como uma realidade visual.

Sou muito ruim com línguas estrangeiras e tenho muitos problemas para falá-las e aprendê-las, nunca conseguindo escapar de um eterno sotaque japonês. Infelizmente, a maioria das minhas intepretações dos últimos anos tem sido tanto em francês quanto em inglês, que não são idiomas confortáveis para mim. Quando os ensaios começam, normalmente tendo a visualizar as falas do texto com o terceiro olho, e ler o texto enquanto falo, como se houvesse uma legenda. Mas a sensação é incômoda. Então tento fazer com que as palavras soem mais normais. Para isso, sigo um caminho visual e tento ver a imagem daquilo que estou descrevendo, como um filme. Quando faço isso o texto flui mais facilmente e as nuances parecem naturais. Infelizmente, minha pronúncia ainda é ruim.

Um bom recurso para as falas que incluem forte elemento visual pode ser encontrado em todas as peças de tragédia grega. Em todas elas, há uma cena em que o mensageiro entra e descreve os eventos de que foi testemunha, longe do palco. São cenas-chave, frequentemente descreven-

do a morte de um personagem maior e os eventos em detalhes vívidos e precisos. L.M.

USANDO O MAPA

Durante os ensaios, o itinerário ou mapa para a peça foi criado; o texto foi aprendido e exploramos os pensamentos e o personagem. Além disto, decisões foram tomadas sobre o espaço e como utilizá-lo. Mas isto é apenas o começo. O ator ainda tem de se concentrar em como, na verdade, usará esse "mapa" na noite da apresentação. A jornada já está mapeada em detalhes, mas como iremos, de fato, do ponto A ao ponto B e depois ao C, um momento após o outro?

Eu começo pelo início. No começo de qualquer apresentação teatral, o público não está realmente pronto para entrar no espetáculo. Os atores têm de se perguntar como fazer para que o público entre na peça. É como dirigir um carro, começamos com a primeira marcha. Nesse momento, o veículo exige muito combustível. Quando está rodando numa velocidade apropriada, podemos ficar tranquilos.

Brook sempre trabalha bastante a primeira parte de uma montagem. Ele sempre disse que, uma vez que a peça tenha começado, podemos nos deixar levar. Na verdade, é difícil começar um espetáculo, tanto para os atores quanto para o público, de modo que temos de trabalhar para que isso funcione bem. Se um ator do teatro japonês moderno precisar iniciar um espetáculo com uma entrada na qual ele tenha de surgir de dentro de uma casa e, por exemplo, descer uma escada, ele ensaiará essa entrada durante uma semana.

Em seu livro *Fios do tempo*, Peter Brook descreve a primeira cena da peça *The man who*:

> Yoshi Oida vinha até a mesa, acendia a vela com uma particular concentração, e então, por um longo tempo, olhava fixamente para a chama. Então ele a apagava, pegava outro fósforo, acendia a vela e a apagava novamente. Enquanto ele recomeçava, pude sen-

> tir a tensão no público aumentar. Os espectadores foram capazes de ler nas simples ações muito mais do que elas aparentemente expressavam; para isso não precisavam de qualquer preparação, educação, referência e, sobretudo, qualquer cultura. Eles compreenderam diretamente o que se passava. Parecíamos, finalmente, estar nos aproximando da transparência que por tanto tempo havia sido nosso objetivo.[3]

Li isto e senti que foi uma grande honra ter sido elogiado dessa maneira, mas, na verdade, quando estou atuando, não tenho ideia se está bom ou ruim. Algumas vezes, quando reflito sobre tudo o que fiz em cena e me sinto feliz, as pessoas dizem que não estava bom. De algum modo, os atores nunca sabem. Nós sempre queremos ser bons, mas algumas vezes as pessoas dizem "bom", outras, "ruim", então é muito difícil para o ator poder julgar. Fico feliz em trabalhar com Peter Brook porque posso confiar na sua avaliação, mas como ator fico imaginando quais foram os elementos que causaram uma reação positiva. Gostaria de saber por que funcionou.

Sei que durante a cena descrita acima eu não estava utilizando conscientemente minhas habilidades teatrais, nem empregando técnicas para interpretar um personagem. No entanto, eu estava atento para o fato de que o público estava respondendo bem e me parecia estar comprometido. De modo geral, os atores tentam contar uma história e o público escuta. Mas para mim a intenção era outra: eu queria compartilhar os mistérios do cérebro com o público. Não estava tentando fazer bem uma cena, ou fazer "bom teatro", nem entreter o público.

Começava caminhando em direção à vela e me sentava numa cadeira que ficava na frente dela. Durante essa ação, eu queria que o público se concentrasse no meu estado físico, de modo a trazer sua atenção para os movimentos do meu corpo. Minha atitude não tinha nada a ver com as da vida ordinária; eu tinha de descobrir a imagem exata de alguém com uma doença cerebral. Para isto, as observações que nós atores havíamos feito no hospital foram muito úteis. Meu personagem tinha um problema neurológico particular: quando via objetos (neste caso vela e fósforos), ele não resistia à ideia de fazer uma conexão servindo-se entre os objetos. Então usou imediatamente os fósforos para acender a vela. Naquele momento, enquanto eu estava realizando aquela ação, estava praticamente sem consciência de quem eu era e do que o público estava pensando sobre meu personagem. Simplesmente me concentrei nos fósforos e na caixa de fósforo para acender o fogo.

---

[3] BROOK, Peter, *Fios do tempo*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Depois eu queria que o público se concentrasse fixamente em minhas mãos e nos fósforos que estavam colocados ao lado da vela. Apenas nos fósforos e em minhas mãos, em nada mais. Peguei um palito de fósforo como se fosse um graveto e foquei minha atenção no momento de acendê-lo. Não podia me apressar, ou esperar demasiadamente. Eu tinha de estar precisamente no tempo certo. Não se tratava de algo que eu contasse, mas era tudo instintivo. Não apenas meu próprio instinto; eu tinha de sentir o momento em que o público achava que eu devia acender a vela. Era essencial que ela fosse acesa quando o público quisesse que eu o fizesse.

O problema seguinte era saber quando apagá-la. Novamente, nem muito antes nem muito depois – no momento certo. E mais uma vez era o público que me dava o sinal todas as noites (embora ele não estivesse consciente dessa responsabilidade). Então tive de repetir a ação: acender a vela e apagá-la. Obviamente, eu não poderia repetir o que havia feito primeiramente. O tempo tinha de ser mais rápido do que na sequência anterior e a posição do meu corpo precisava estar levemente diferente. Era um momento muito preciso; naquele espaço havia apenas quatro elementos: o cérebro doente de um homem, uma caixa de fósforos, o público e eu, nada mais.

O movimento para acender o fósforo originava-se no braço. Na verdade, meu objetivo não era riscar o fósforo, mas mover o braço corretamente. E, com relação ao próprio movimento do braço, ele surgiu daquilo a que poderíamos chamar "harmonia do corpo". Na verdade, foi esse estado geral que fez com que eu movesse meu braço de maneira orgânica, o que resultou na vela ser acesa corretamente.

Mesmo que o começo do espetáculo exija cuidado, atenção e energia, é igualmente importante não forçarmos demais.

Um dos discípulos de Buda estava trabalhando seriamente em seu treino espiritual, mas não avançava nada. Buda veio até ele e disse:

— Ouvi dizer que quando você deixou sua casa você era um exímio tocador de harpa. É verdade?

O discípulo respondeu:

— Sim, eu tocava muito bem.

Buda continuou:

— Quando você tocava, o que acontecia quando as cordas ficavam muito esticadas?

— O som não era muito bom.

— E quando elas ficavam frouxas?

— Quando ficavam muito frouxas, o som também era ruim.

— Então o que você fazia com as cordas para criar um belo som?

— Nem muito esticadas, nem muito frouxas, mas esticadas na medida para atingir o ponto certo.

— Nosso treinamento é a mesma coisa. Se você trabalhar com demasiado esforço, seu coração ficará frenético. Você não encontrará a calma. Mas, se não se esforçar o suficiente, tudo ficará chato e improdutivo.

Sou um péssimo cozinheiro. Sempre que estou cozinhando começo a pensar: "Talvez não esteja suficientemente salgado", então ponho mais sal e acaba ficando salgado demais. Também acontece de eu achar que "não cozinhou o suficiente", então volto o prato para o forno mais um pouco e acaba passando do ponto ou queimando. Não confio nos apetrechos de cozinha e sinto que preciso fazer alguma coisa a mais para cozinhar melhor. Como resultado, ou não atinjo o ponto ou ultrapasso. Nunca dá certo. Atuar é a mesma coisa. Quando atuamos, sempre sentimos que não é o suficiente, então forçamos. Aí o público recebe muita informação e a interpretação deixa de ser interessante. Podemos fazer isso muito bem, mas é chato assistir. Temos simplesmente de acreditar no material que temos.

ESPAÇO INTERIOR

Segundo o ensinamento budista, o coração é como um macaco que salta de galho em galho: sempre se mexendo, inquieto, jamais calmo. Treme, tirita, sacode-se, de modo incontrolável e imprevisível. Aquietar o coração não é fácil. Uma coisa que pode ajudar é a prática budista do *sanmai*.

No livro *O ator invisível*, mencionei que no monastério zen havia três conceitos importantes utilizados na meditação: *tanden-riki*, *sanmai* e *kufu*. *Tanden-riki* é colocar nossa energia no ponto chamado *tanden*. Isso evita que sua meditação torne-se fraca ou vazia. *Kufu* refere-se aos truques ou técnicas que tratam de como sustentar a concentração, como contar as respirações ou concentrar-se numa imagem. *Sanmai* é a consciência de cada momento e o foco na simples atividade do momento: quando estamos comendo, simplesmente pensamos em comer; quando caminhamos, concentramo-nos apenas no caminhar – uma coisa de cada vez.

O trabalho do ator é *sanmai*. A todo momento, concentramo-nos em como falar o texto, como fazer aquele gesto único e em como nos concentrarmos na imediata reação emocional. Essa é a teoria, mas de algum modo sempre me pego pensando: "Oh, não fiz aquilo muito bem", ou "Qual é a próxima fala?". Algumas vezes ouvimos tosses no público, ficamos incomodados e dizemos: "Por que alguém está perturbando um momento tão lindo?". Outras vezes fico imaginando o que o público está pensando quando fico parado num determinado ponto do palco. Eu me pego dizendo a mim mesmo: "Talvez eu deva mudar de lugar" ou "Por que o meu parceiro é tão ruim?". Esses pensamentos extras surgem, mas não ajudam em nada.

No palco tentamos reproduzir muito precisamente os detalhes de uma ação. Quando falamos a outros atores, tentamos ouvir atentamente. Concentramo-nos totalmente em tentar entender o que outras pessoas estão dizendo, para criar uma boa qualidade na relação. Com nossas ações se dá o mesmo. Cada detalhe do movimento é concentrado. Quando pegamos um bule, estamos atentos; a mesma coisa quando pegamos uma xícara. E podemos fazer isso se dirigirmos nossa atenção para o momento. Pode ocorrer que sejamos desajeitados, que nosso pensamento vá e venha, mas ao menos estaremos tentando.

Quando eu era mais jovem, estudei a cerimônia do chá no Japão. Um dia o mestre me pediu que fizesse chá para ele. Embora estivesse nervoso, comecei seguindo a forma precisa do ritual da cerimônia do chá. Eu me concentrei nos exatos detalhes daquilo que tinha de fazer: como pegar a xícara; escutar a água ferver; cuidadosamente pegar a água; pôr o chá verde na "tigela"; atentamente pegar o guardanapo e misturar a água quente com o chá. Finalmente, completei todo o processo da cerimônia e pus a xícara em frente ao meu mestre de chá. Ele disse: "Sim, sinto que você fez um chá delicioso". Então tomou seu primeiro gole.

Mas, quando eu estava fazendo a cerimônia, não estava pensando em realizar uma bela cerimônia do chá; estava simplesmente concentrado no processo. O mestre que me observava, viu a minha atividade com outros olhos; ele construiu na sua imaginação o sabor do chá. Até mesmo antes de prová-lo, ele esboçou sua própria conclusão.

O mesmo aconteceu comigo. Uma vez eu estava assistindo à cerimônia de preparação de uma carpa. O sacerdote xintoísta estava cortando o peixe de um modo muito ritualístico. Após a cerimônia, o peixe foi grelhado e oferecido aos espectadores. Quando provei aquele peixe, pareceu-me delicioso. Não sei se era verdadeiramente superior a outro peixe ou se simplesmente pelo fato de ter observado a cerimônia minha imaginação criou aquela impressão.

CONCENTRAÇÃO E IMAGINAÇÃO

No livro de Peter Brook *Fios do tempo*, ele descreve uma improvisação particular que fizemos quando nosso grupo apenas começava:

> No início, não permitíamos que ninguém observasse as nossas experiências – mas mesmo assim precisávamos de espectadores. Se fôssemos apenas observados por nós mesmos, poderíamos rapidamente cair no narcisismo que tanto queríamos evitar. Entretanto, nossas experiências estavam frágeis demais para suportar os golpes de uma crítica severa. Então, as primeiras a serem convidadas ao nosso espaço foram as crianças, e elas nos ensinaram muito, porque as suas reações eram imediatas e profundas. Inicialmente tentamos estimulá-las a desfrutar da liberdade do espaço, mas, para nosso desalento, elas apenas corriam loucamente. Depois de uma sessão humilhante em que elas se apoderaram de nossas varas de bambu, acossaram-nos nos cantos e nos bateram, reconsideramos. Havíamos visto o modo pelo qual a falsa liberdade leva ao caos e percebemos que não havia sentido em dar às crianças uma experiência que não fosse diferente daquela de correr e gritar em seu parque de diversões. Não podíamos ser aleatórios; elas mereciam coisa melhor, e isso nos forçou a estudar as condições precisas que regem o direcionamento e a concentração. Na sessão seguinte começamos de maneira diferente. Muito calmamente, reunimos crianças em torno da plataforma, e os atores, usando improvisações muito simples, tais como explorar as possibilidades misteriosas e cômicas de uma caixa de papelão, não tiveram dificuldade de manter a sua atenção e conduzir a sua imaginação. Porém, a seguir, eles tentaram uma experiência muito difícil, que era a de descer da plataforma e andar entre as crianças para ver se elas ainda seriam capazes de manter o mesmo silêncio e concentração sem que se estivesse em um ponto de comando. Naturalmente, uma vez que a posição de domínio foi perdida, a atenção das crianças foi-se com ela.[4]

Brook então escreveu que eu havia conseguido, para sua surpresa, recuperar a atenção das crianças, que fora perdida. Perguntei a mim mesmo como isso aconteceu e me dei conta de que para mim a perspectiva era diferente. A improvisação tratava de um pescador que havia salvo a vida de uma tartaruga. Em sinal de gratidão, a tartaruga o convidara para visitar seu palácio no oceano profundo. A primeira cena se passava numa plataforma de um a dois metros quadrados, e, para a descida ao oceano, era preciso que eu medisse a quantidade de passos na plataforma e me movimentasse entre as crianças. Normalmente, num espetáculo infantil, quando os atores caminham entre os espectadores, as crianças tocam seus corpos ou falam com eles. Eu precisava de muita coragem para aquele momento de descer da plataforma, uma vez que eu não queria que as reações das crianças quebrassem a atmosfera de que eu estava no fundo do oceano. Para deixar as crianças à distância e garantir que elas não me tocariam, como se eu fosse um amiguinho passando por ali, tive de erigir barreiras invisíveis, de alguma forma, para manter uma relação exterior com aquele público em particular. Tentei criar uma espécie de vazio para que, enquanto caminhasse por entre as crianças, elas pudessem ficar em silêncio, comprometidas, e aquela atmosfera permanecesse, mesmo quando eu desaparecesse rapidamente do seu campo de visão.

---

[4] BROOK, Peter, *op. cit.*

No momento em que eu estava indo do "barco" para a "água", eu me concentrava em juntar meu mundo com o das crianças – e não pensar em como me movimentar ou atuar, mas apenas em como fazer com que isso acontecesse. Eu tinha de construir uma barreira invisível e me perguntar como poderia fazer aquilo. Normalmente, nós atores, trabalhamos com a descoberta do personagem ou de uma emoção, mas essa abordagem, ali, não fazia muito sentido. Sem pensar nem no personagem nem na emoção, simplesmente imaginei que eu estava na água e que estava caminhando através dela, enquanto as crianças eram os peixes nadando em torno. Eu esperava que minha imaginação criasse uma concentração que fosse útil para mim e para minha atividade física, e aquilo, de algum modo, criou a barreira necessária entre mim e as crianças. Eu estava fortemente concentrado naquela imagem e totalmente comprometido com a situação.

Algumas vezes, na vida real, quando assistimos a uma partida de futebol e o jogador está prestes a chutar no gol, todos se unem num forte desejo de que a bola balance as redes. Toda essa concentração é desejo e vontade. Se noto a presença de uma bela mulher num café posso, com minha concentração, desejar que ela olhe para mim. "Vire o rosto para mim, por favor, vire seu rosto. É isso o que eu mais quero agora." Algumas vezes funciona, outras não. Acontece o mesmo quando estou atuando: há um desejo muito forte de que o público se interesse pelas minhas ações. Tem de ser: olhe para esta caneta; ou olhe para a ponta desta caneta. Quando eu estava trabalhando com as crianças, meu objetivo era inseri-las dentro de um grande círculo, numa totalidade. E, com minha vela em *The man who*, era simplesmente fazer com que o público visse o palito de fósforo e a caixa de fósforo; visse a vela e a relação entre a vela e os meus olhos.

ENERGIA

Há uma velha história japonesa em que um enorme rato entrou numa casa e tomou conta de um quarto. Esse rato era muito forte e selvagem. O proprietário da casa ficou enfurecido e perturbado, pois o rato se pôs a quebrar coisas, morder as pessoas e causar uma grande desordem. Então o proprietário pôs seu gato no quarto. Mas o rato atacou o gato, que fugiu imediatamente. O proprietário então pediu aos vizinhos que lhe emprestassem seus gatos mais fortes, mais valentes, e um por um foram postos naquele quarto onde estava o rato. Mas todos os gatos eram, pouco a pouco, mordidos pelo rato e fugiam. Finalmente, o proprietário pegou um bastão e decidiu ele mesmo acabar com o rato. O homem correu pelo quarto, atacando o rato – que não era apenas forte, mas ágil também. Sempre que ele batia no rato, este se esquivava e escapava e o homem não conseguia fazer nada, exceto destruir ainda mais os móveis. Então o rato deu um salto e mordeu o homem no rosto. Justamente quando ele estava para desistir, o homem se lembrou de ter ouvido falar de um gato famoso, superforte e deu um jeito de trazê-lo a sua casa. Quando viu o gato ficou chocado: era velho, tinha o corpo flácido e fraco. Mesmo parecendo um gato completamente precário, ele decidiu confiar na sua reputação e ver se era possível acabar com o rato. Ele pôs o gato dentro do quarto e imediatamente o rato ficou paralisado, totalmente imóvel. O gato deu uma voltinha em torno do rato, pegou-o delicadamente pelos dentes e o levou para fora do quarto.

Os gatos da vizinhança ficaram intrigados com a força daquele velho felino e o chamaram para explicar o que havia feito. Perguntaram-lhe: "Que tipo de técnica você usou? Como conseguiu fazer isso?". E até pediram ao gato que lhes ensinasse. O velho gato pediu que cada um descrevesse a técnica que havia tentado usar. O primeiro gato disse: "Costumo pular bem alto ou encurralar o rato; para isso uso movimentos rápidos, acrobáticos, então mesmo que o rato tenha ido para o sótão, eu poderia tê-lo pego. Essa técnica sempre funcionou antes". O velho gato respondeu: "Sim, mas só se você tivesse aprendido os movimentos certos do corpo; enquanto você se prender apenas à parte externa dos movimentos não conseguirá derrotar seu inimigo".

O segundo gato disse: "Para capturar o rato é preciso se concentrar na energia interior, utilizando o poder do *ki*. Estudei como desenvolver minha energia interna e como torná-la extremamente forte. Desse modo, quando vejo o inimigo, simplesmente lhe mostro minha energia interna, e ele fica aterrorizado diante de tamanho poder. Assim, sempre pude, até agora, derrotei meus inimigos". O velho gato respondeu: "Se você depender dessa energia interna e mostrar a intenção de matar o inimigo, ele se utilizará do mesmo poder interno para resistir a você. E, caso a energia interna do seu oponente seja maior do que a sua, sua energia interna não lhe servirá de nada".

O terceiro gato falou: "Tentei utilizar minha energia interna para evocar harmonia com o oponente, e, por meio dessa harmonia, descobrir como derrotá-lo. Quando alguém tem uma energia interna muito forte, não tento de maneira nenhuma resistir a ela". O velho gato respondeu: "O que você chama de harmonia não é harmonia real: é artificial e conscientemente construída. Com esse tipo de consciência, ou seja, de uma harmonia fabricada, isso destruirá sua liberdade de movimentos".

O velho gato prosseguiu: "Técnica física é importante, assim como energia interna e harmonia. Mas além disto é preciso ter uma liberdade de espírito, uma mente aberta. Como a água que pode ir a toda parte. É um estado natural de vazio onde não há pensamento. Se vocês acessarem isto, tanto a técnica quanto a energia interna e a harmonia trabalharão de maneira eficaz. Se vocês estiverem aí, verdadeiramente aí, o rato desaparece, e não há necessidade de luta com o rato; ele vai embora. Para derrotar seu inimigo, vocês não podem ter consciência de si mesmos. Nem ter consciência daquele ser chamado 'rato'. Mas mesmo esse estado não é um estado perfeito. Verdadeira inconsciência não é apenas esvaziar a mente, mas é não ter consciência do fato de que suas mentes estão vazias. Vocês não podem ser apenas tomados pela concepção de 'vacuidade'. Vocês simplesmente reagem ao mundo que está à sua volta".

Escrevi em *Um ator errante*[5] que certa vez perguntei a meu professor de nô quando um ator poderia atingir liberdade de interpretação. Uma vez que o mestre da escola tem a responsabilidade de manter seiscentos anos de tradição, ele tem de ser muito rigoroso. Mestre Yataro Okura disse que temos de trabalhar duro até os sessenta anos e depois dessa idade podemos ser livres pela primeira vez. Mas mesmo assim, ainda que se tenha treinado por sessenta anos, não nos distanciamos muito da forma clássica. Quando ele atingiu os oitenta anos, eu o lembrei de que muito tempo atrás ele me dissera que depois dos sessenta era possível ser livre. Então perguntei-lhe se ele se sentia livre naquela idade e ele respondeu: "Não, o que eu havia dito estava errado. Só os atores geniais podem ser livres. Eu mesmo, no palco, não era nada livre, pois eu me concentrava em não errar a coreografia nem me esquecer do texto. Por causa da minha idade, eu ficava preocupado em me lembrar de

---

5. OIDA, Yoshi, *Um ator errante*, São Paulo: Via Lettera, 2011.

tudo corretamente. Não era livre em absoluto. Só os gênios podem ser livres". Encontrei-o novamente quando ele estava com noventa e cinco anos. Naquele ponto ele comentou: "Eu me esqueci de tudo o que um ator clássico deve fazer".

No estilo teatral nô, cada detalhe da ação é fixado pela tradição e aprendido por imitação. Não há improvisação, nem espaço pessoal para interpretação de um personagem. A nenhum ator é permitido desviar-se de uma fórmula aprendida, a menos que o líder da escola permita. O que Yoshi chama de "liberdade" é algo mais relacionado a uma conexão interna do que a um experimento externo. L.M.

O *TIMING*

O principal objetivo de toda atuação é criar vida no palco. Mas o que é "vida"? Na verdade, a "vida" está sempre mudando, nunca permanece a mesma por muito tempo. Infelizmente, quando atuam, os atores procuram estados imutáveis. Buscam uma única emoção forte, ou ideia, ou nível de intensidade. Mas isso não é verdadeiro no que se refere à vida. A vida muda constantemente e nossos sentimentos e reações também. Os atores devem estar conscientes da necessidade de mudança. Isso pode envolver forma, tempo e, se estiver trabalhando com texto, ritmo e equilíbrio. A emoção também é um elemento que podemos utilizar para manifestar a mudança. Mas, além disto, os atores têm de sentir quando e como mudar. E isso é uma questão de *timing.*

Quando eu era jovem, algumas vezes atuei em espetáculos de *kyôgen.* Certa vez, interpretei o papel de um vendedor de algas que tinha de cantar uma canção que atraísse os clientes para comprar suas algas. Após a apresentação, um grande mestre, Yagoro Okura (que era o pai do meu professor e que estava na plateia) disse: "A última frase da canção devia ser mais longa do que a que você fez. Tente cantá-la novamente".

Então, no meu camarim, cantei a mesma canção para ele e alonguei a vogal final conforme ele me instruíra. A partir daí, descobri que: "Ah, sim! Eu realmente quero, de verdade, vender minhas algas!". Apenas um prolongamento de cinco segundos da vogal, e senti que verdadeiramente eu queria vender, e a própria canção pareceu mais plena da necessidade de convencer as pessoas a comprarem.

Conforme disse anteriormente, encontrei o bailarino francês Jean Babilée há poucos anos. Babilée já idoso não podia se movimentar do mesmo modo que fazia há cinquenta anos, mas quando assisti ao seu espetáculo, pude perceber que ele ainda era um excelente bailarino. Seus movimentos eram pequenos, mas seu *timing* era fantástico e seus momentos de calma, poderosos. Tudo parecia acontecer exatamente no momento certo, exatamente da maneira correta.

Os atores precisam estar conscientes da importância de mudar e transformar cada momento de forma orgânica. Quando alguém diz: "Ah, a cena ficou longa demais" ou "Está muito curta", esse é um problema do *timing* do ator; se ele puder descobrir a variedade certa e fazer as mudanças de modo orgânico, o público não se incomodará com essas coisas.

RESPIRAÇÃO E *TIMING*

Em *O ator invisível*, falei sobre a importância da respiração. Respirar é um processo físico muito poderoso; segundo nosso padrão de respiração, sentimo-nos diferentes internamente. Na verdade, mudamos.

Naturalmente, quando alteramos nossa respiração, a impressão que o público recebe também é diferente. Mas isso não é simplesmente uma questão de que o público registra visualmente uma mudança física no intérprete. O público, na verdade, respira junto com o ator. E uma vez que esteja respirando conosco, também mudará fisicamente sua respiração. Por exemplo, quando paramos de respirar numa atuação, criamos uma certa tensão para nós mesmos e para o público. De modo que, se estivermos num momento muito dramático, parando de respirar, o público fará a mesma coisa.

Quando eu era jovem, estudei a tradição *gidaiyu* de contar histórias, que é usada tanto no teatro kabuki quanto no bunraku.

Os roteiros são fixos, assim como as pausas. Quando estava praticando diante do meu professor, Jyuzo Tsuruzawa, eu apenas respirava normalmente durante a pausa. Ele me parou imediatamente, dizendo: "Aqui há um momento de tensão. Se você respirar normalmente neste ponto, perderá toda a carga dramática dessa cena. Então quando pausar naquele momento, pare de respirar, aí tome ar rapidamente um pouco antes de recomeçar a fala". Ele me deu outro conselho útil: "Quando estiver falando uma frase longa e lhe faltar o ar, respire no meio, não tente ativamente tomar mais ar. Apenas abra a boca e o ar fluirá por si só. Há uma diferença entre respiração consciente e deixar apenas a boca aberta".

INTERPRETAÇÃO IMPROVISADA

Até agora estive tratando dos elementos envolvidos na elaboração de um mapa por meio do qual se processam os ensaios, e por conseguinte a utilização desse mapa na interpretação atual. Mas o que acontece quando decidimos não utilizar um itinerário claramente definido?

Em 1979, quando estávamos preparando a montagem de *A linguagem dos pássaros* para o festival de Avignon, Brook pediu aos atores que fizessem seus próprios espetáculos-solo. Por um longo tempo eu quis fazer um espetáculo que usasse textos zen chineses dos *koan.*

Um koan é uma questão paradoxal usada no ensinamento do zen budismo. São usados como ferramentas para despertar a mente do estudante, e são questões que não têm respostas lógicas. Um koan muito conhecido é: "Qual é o som de uma batida de palmas de apenas uma mão?". Por meio da luta com esses paradoxos, a compreensão do estudante pode dar um salto a um nível superior. L.M.

Num sentido, as perguntas *koan* são como os textos de Beckett ou de Ionesco; ou seja, são antiteatrais. Quando acompanhamos o texto, não podemos entender o sentido; mas atrás do texto há um outro nível. Então o texto de *Interrogações*[6] é composto apenas de perguntas e respostas, mas essa é só a parte externa. Um nível mais profundo das perguntas e respostas está escondido atrás das palavras e isso é interessante como investigação teatral. Assim, faço ao público várias perguntas. Elas não são fáceis de responder; não é possível encontrar a resposta em cinco minutos. Afinal de contas, num mosteiro zen podemos levar três ou quatro anos procurando uma resposta. Era simplesmente um ponto de partida para o espetáculo; e o objetivo era estabelecer uma relação teatral.

Utilizando esse texto, a principal questão era como eu podia estabelecer uma relação humana entre mim e o público? Então com música (havia igualmente um músico improvisando durante o espetáculo) e meus movimentos eu tentava criar algum tipo de relacionamento. Certos elementos eram fixos; eu contava algumas histórias específicas e fazia perguntas particulares. Mas para além dessa forma havia uma abertura: pessoas do público podiam dar suas respostas ou fazer comentários. Nesse caso, eu tinha de responder imediata e espontaneamente. Meus movimentos eram improvisados assim como a música. Eram setenta minutos de apresentação, mas o texto fixo correspondia a menos de dez minutos. Repetia certos elementos nas apresentações como as varas de bambu e alguns movimentos físicos tinham uma direção semelhante todas as noites, mas nada era coreografado.

Quando estava criando *Interrogações*, eu queria aprender como improvisar com dança, uma vez que essa era uma competência que eu nunca havia aprendido. Primeiro fui ver uma coreógrafa americana, Carolyn Carlson. Ela me disse que a improvisação é feita de três elementos: direção, forma do corpo e tempo. O segundo professor que visitei foi um dançarino japonês, Hideyuki Yano. Ele me disse que devemos criar um mapa no palco: trilhas e jornadas. E, enquanto estivermos viajando por meio desses caminhos, descobrimos nosso movimento de corpo. O terceiro artista que visitei foi Kazuo Ohno, o cofundador do butô. Ele me disse: "Não sei dizer como se movimentar". Ao contrário, ele me deu muitas imagens. Nós devemos nos movimentar de acordo com as imagens. Por exemplo, ele comentou: "Você é um esqueleto, sem nenhum músculo". Enquanto eu improvisava com a imagem que me havia sugerido, ele dizia: "Não muito. Não tente imitar fisicamente um esqueleto. Faça menos. Simples".

---

[6] Espetáculo-solo de Yoshi Oida.. (N. da T.)

Depois que terminamos de trabalhar, ele me preparou um pouco de talharim.

Estou em turnê com esse espetáculo desde 1979, atuando em vários países diferentes. É muito tempo para manter o mesmo espetáculo em repertório. A maioria dos espetáculos torna-se datado ou envelhecido. Como *Interrogações* nunca foi fixo, sempre pude trazer material e respostas para o público. Isso ajudou a mantê-lo vivo e atual. O que me interessa é a questão do tempo e do *timing*; todos os dias tenho de construir a partir do zero. Algumas vezes pude sentir que estava gastando muito tempo falando com o público, de modo que depois tinha de apressar o passo. Ou quanto tempo devia ficar com o público antes de passar a outra história? Todas as vezes eu mesmo tive de decidir sobre o *timing*.

Interrogações foi uma produção com um itinerário semifixo. Mas é possível trabalhar até mesmo com o modelo ainda mais livre. Sem nenhum mapa. O espetáculo que a companhia de Brook apresentava na África era nesse estilo. Começávamos com uma pequena ideia como uma "bota", ou uma "caminhada", e o espetáculo se desenvolvia a partir dali. Os atores podiam entrar e sair da área de apresentação conforme desejassem, e podiam levar a ação para a direção que quisessem. Quando começamos nossa viagem, tentávamos utilizar um espetáculo que havíamos preparado em Paris. Mas em vários vilarejos africanos essa tentativa caía no nada. Achávamos que aquele espetáculo funcionaria tão bem na África quanto havia funcionado nas salas de ensaio parisienses. Mas, é claro, não funcionava. Então tentamos outro caminho. Resolvemos fazer um espetáculo que fosse completamente inventado diante do público e no processo descobrimos que, na verdade, é muito difícil criar espontaneamente desse jeito.

Um dia Andreas Katsulas, um ator americano, decidiu pôr uma bota no tapete. De repente, o público ficou interessado; a bota era fascinante. Isso, aliás, foi algo que entendi muito bem pelo fato de ser japonês, porque no passado só usávamos sandálias. Assim, quando o Japão se tornou ocidentalizado, começamos a usar sapatos importados, mas eram muito caros. Por isso uma bota de couro simbolizava riqueza, opulência, sucesso – um objeto muito interessante. Improvisamos com a bota diante daquele público. Um ator calçou as botas e transformou-se numa personalidade poderosa. Um outro calçou-as e tornou-se uma bela dama, mas assim que as botas eram tiradas a transformação desaparecia. As botas também se transformavam em objetos como instrumentos musicais.

O que aprendemos com esses "espetáculos" foi que é possível fazer uma apresentação baseada na livre improvisação. Mas precisamos de um tema forte que seja simples e possa ser imediatamente entendido por todos. Precisamos igualmente de muita imaginação, e de habilidade para sermos ágeis e espontâneos. O espetáculo se parece menos com uma apresentação teatral convencional e mais com um jogo de futebol. Os jogadores têm de prestar muita atenção naquilo que o restante da equipe está fazendo e estar prontos para pegar a bola a qualquer momento. Desse modo, é possível desenvolver histórias, sem precisar de pontos de apoio. Quando funciona bem, pode ser algo mais vivo e interessante do que um espetáculo fixo, imutável. Isso está mais próximo de uma boa apresentação de improvisadores jazzísticos. Mas é muito difícil fazer e não podemos garantir a mesma qualidade todas as noites.

Na verdade, quando atuamos em qualquer produção teatral, sempre há um elemento de improvisação. Algumas vezes é totalmente livre; o ator pode se mover para onde quiser e a ação vai se desenvolvendo. Ou, quando a direção é fixa, o ator deve permanecer livre internamente. Todas as noites a relação é única com o público, que sempre muda; cabe ao ator descobrir um meio de manter a comunicação viva e reativa.

Quando as pessoas me perguntam sobre a diferença entre atuar em filmes e no palco, sempre respondo que no cinema sinto que o diretor é o cozinheiro. Os atores simplesmente trazem o material bruto para ele. O diretor escolhe onde cortar o filme, ajusta o tempo e assim por diante. Mas no teatro o ator tem mais responsabilidade. Os elementos de *timing*, ritmo, volume e energia dependem todos dos atores. E, uma vez que todas as noites o público é diferente, todas as noites o ator tem de sentir exatamente o que é preciso fazer. Acabamos por ter de assumir muita responsabilidade e sempre temos de improvisar.

Quando eu era iniciante, um dos meus diretores me chamou de lado e disse: "Você precisa entender, Yoshi, que você não é um gênio". Embora eu tivesse ficado desapontado, entendi que aquilo que ele me dizia era verdadeiro. Apenas quando o deus do teatro desce posso me aproximar da genialidade. O resto do tempo procuro fazer o meu melhor para o público. A relação entre o ator e o público é semelhante àquela entre o motorista de ônibus e os passageiros. Ponho o público dentro do ônibus e o conduzo a um outro tempo e lugar. O objetivo é levá-lo a um outro tempo e lugar, não mostrar-lhe o que sou capaz de fazer.

6

DEPOIS DO ESPETÁCULO

No final do espetáculo o público quer se mexer; afinal de contas, passou sentado duas horas ou mais. O público também quer dar alguma coisa aos atores, então aplaude. Acho isso muito saudável – para o público. Aplaudir estimula os pontos de acupuntura das mãos. Mas, como ator, prefiro receber um momento de silêncio logo depois da apresentação... então... passado esse momento... chuva de aplausos.

Frequentemente as pessoas vêm me ver no camarim depois das apresentações e dizem coisas como: "Gostei muito do espetáculo" ou "Foi maravilhoso". Obviamente, gosto dos aplausos (todas as vezes que acontecem), e fico muito contente que venham e se divirtam. Ao mesmo tempo, estou consciente de que os cumprimentos também são para o diretor, para os técnicos e para o autor. Então fico feliz com cumprimentos que, na verdade, deviam ser compartilhados com outras pessoas. Por outro lado, também estou muito consciente de que apenas as pessoas que gostaram da apresentação vão até os bastidores para fazer esses comentários; os que não gostaram ou se entediaram não vão. É muito importante lembrar-se de que nem todos gostam de um espetáculo. Talvez a maioria do público não tenha gostado, mas ao menos uma ou duas pessoas apreciaram e vêm para me falar sobre isso. Isso me deixa contente.

Durante a temporada da montagem de *A tempestade* de Peter Brook, o público dizia coisas comuns como: "Foi um ótimo espetáculo" ou "Foi muito interessante e divertido". A expressão que mais apareceu foi "apreciamos muito". Um dia Brook fez um pedido ao elenco. Enquanto estivéssemos nos bastidores, em vez de falar, pediu-nos que ficássemos em silêncio. Seguimos essa orientação e depois do espetáculo as pessoas que vinham nos ver diziam coisas diferentes como: "Ficamos tocados". Ouvir isso é muito diferente. Alguma coisa havia mudado em nós pelo fato de termos feito silêncio. Alguma coisa se passou que não era de ordem lógica. O silêncio trouxe a palavra "tocado". Já nas ocasiões em que estávamos papeando nos bastidores o comentário geral do público era "apreciamos". Qual era a diferença entre "apreciamos" e "ficamos tocados". O texto era o mesmo, a mesma direção. Obviamente, dias depois, recomeçamos a falar nos bastidores novamente e a resposta do público voltou a ser "apreciamos"; não diziam mais que haviam sido "tocados".

Depois que deixo meu camarim vou ao café para tomar alguma coisa. Até mesmo ali algumas vezes as pessoas vêm até mim me cumprimentar. Eu me sinto bem com o fato de que tenham apreciado ver o personagem que interpretei na peça. Ele chorava, ou gritava, ou era tomado por sentimentos extremos de amor e ódio, mas não era real; era algo interpretado pelo ator Yoshi Oida. Então de repente me dou conta de que, até mesmo ali, no café, continuo a representar um personagem: um ator chamado Yoshi Oida. Tento fazer esse personagem interessante adicionando elementos e detalhes: gentil, divertido, charmoso, bem humorado, delicado, provocador.

Então vou para casa e começo a me preparar para deitar. Tiro a roupa e deixo para trás a responsabilidade de ter interpretado qualquer que seja o personagem. Escovo os dentes, olho no espelho do banheiro. Vejo um rosto que tem atribuições de "homem", "idoso", "japonês". De repente, surge outra questão: este rosto que está diante do espelho é o meu Ser real, ou ainda se trata de outro personagem? Há alguém por trás de mim?

No palco o pano já caiu junto com meu personagem, enquanto Yoshi Oida ainda existe. Mas o que acontecerá quando o pano cair junto com Yoshi Oida? Eu não sei.

Quando Ikkyu morreu, um estudante perguntou à sua companheira: "O que é a morte?". Ela respondeu que é "alguém com pressa de ir mais longe".

APÊNDICE

ENSINANDO E APRENDENDO

Lorna Marshall

Muitos anos atrás, Yoshi e eu estávamos sentados num café, conversando sobre métodos de ensino e treinamento. De repente ele se virou para mim e disse: "Sabe, no meu jeito de ensinar não existe nenhum exercício novo ou especial. O que interessa é *como* fazê-los. E outra coisa muito importante é o *timing* dos exercícios. Se os exercícios tomarem muito tempo, ou forem muito curtos, ou na ordem errada, não funcionam". E ele acertou na mosca.

Quando a maioria de nós pensa nos processos de treinamento, tendemos a perguntar: "E se eu fizesse (ou mandasse fazer) tal exercício, o que seria aprendido?". Trabalhamos com a suposição de que um exercício é *sobre* uma competência específica ou conceito, e se fizermos aquele exercício, aquela competência ou conceito será transmitido – resultando num objetivo claro e direto; e sempre com o mesmo efeito, todas as vezes. Infelizmente, não é tão simples. Aprender nunca é um processo em que, seguramente, "A levará a B". E uma das chaves para isto é o *timing*. Mas embora *timing* seja uma palavra simples, esconde uma série complexa de ideias.

Um dos aspectos é o da duração – quanto tempo devemos dar de continuidade a um exercício. Um exercício aparentemente banal, levado além do ponto do tédio, pode trazer uma compreensão repentina. Mas isso é difícil de pôr em prática. Quando trabalhamos sozinhos, é muito raro que sustentemos por muito tempo algo que nos parece entediante e sem importância.

Mas um bom professor, olhando de fora, pode ver o momento potencial de uma compreensão chegando e encorajar o estudante a perseverar. Ele também pode decidir prolongar determinado exercício além do ponto em que "devia" ter terminado, se perceber que aquilo leva a algum lugar útil ou inesperado.

Quando os professores estão trabalhando em *workshops*, onde é possível controlar o tempo, é possível administrar a duração. Mas quando estão trabalhando em contextos institucionais, como numa escola ou numa universidade, aí pode ficar mais difícil. Neste contexto, os professores frequentemente têm tempo limitado para suas aulas e podem se sentir pressionados em apresentar a maior quantidade possível de exercícios num curto espaço de tempo. Então uma verdadeira experiência de duração pode ser perdida.

O segundo elemento do *timing* é *quando* fazemos um exercício. Isto se deve, em parte, a uma certa maturidade que a pessoa tenha para realizar determinado exercício. Um exercício feito logo no início do treinamento pode causar um efeito específico, enquanto o mesmo exercício, experimentado ao longo de anos de treinamento, pode produzir resultados radicalmente diferentes. Isso não é simplesmente questão de ser capaz de fazer o exercício melhor num nível técnico; ao contrário, o exercício na verdade muda sua função de acordo com a capacidade e a experiência de cada um. De fato, a maioria dos bons exercícios de interpretação é infinita. Podemos fazê-los sempre e sempre, anos após ano, e continuarão a produzir novos níveis de *insight* e compreensão. E um professor competente frequentemente nos trará para o mesmo ponto de recomeço, sempre e sempre.

Por causa desse fenômeno, um professor pode usar exatamente o mesmo exercício para explorar competências ou conceitos completamente distintos. Por exemplo, há um exercício que utilizo para a sensibilidade física com o espaço (a fonte original foi o trabalho de Mladen Materic). Neste exercício, os atores caminham suavemente a partir do fundo do palco, sentindo os lugares onde o corpo ou quer parar ou mudar de direção, e particularmente descobrir onde está a fronteira com o público. Isso se dá normalmente por volta de um metro da primeira fila (esse exercício deve ser feito com pessoas reais na plateia – lugares vazios não dão o mesmo resultado). É um exercício muito simples, que permite trabalhar a sensibilidade física às reações do corpo, ou uma consciência técnica das marcas de "quente" e "frio" no palco, ou ainda tratar de transgressão e abuso. O exercício, por si só, é sempre exatamente o mesmo, mas o resultado difere a cada vez. Tudo depende de como o professor o estrutura, o qual, por sua vez, depende também de onde o aluno está naquele momento particular.

Há um outro fator a ser considerado na questão do *timing*: a ordem precisa dos exercícios muda ativamente suas funções e efeitos. Exercícios não são unidades isoladas – não fazemos um, depois outro e por fim um terceiro se não tiverem relação entre si. A maioria dos professores está consciente de que exercícios encadeados criarão uma jornada específica através da mente e do corpo, e que uma sequência diferente criará uma jornada também diferente. Fazemos um exercício que é muito ativo e enérgico, seguido de um que seja muito calmo e interno, e fossem feitos na ordem inversa ("calmo" seguido de "enérgico") a experiência seria muito distinta. A jornada de A até B nos deixa em estados mentais e emocionais muito diferentes do que seria uma jornada de B para A. *Timing* tem ainda um outro aspecto: repetição. Quando treinamos, há o perigo de considerar exercícios como um evento único – fazemos o exercício e milagrosamente a competência é adquirida. Mas não é assim que uma aprendizagem real se dá. Fazer apenas uma vez é simplesmente um encontro; interessante ou engraçado, mas destituído do elemento de aquisição da competência. Sabemos que mudar a utilização dos músculos do corpo (incluindo a voz) requer treinamento repetitivo, mas muita gente não está consciente de que isso também demanda um bom número de repetições até que um novo padrão físico (ou emocional) seja gravado nos circuitos neurais do cérebro.

E Yoshi disse: *timing* é a essência.

Eu gostaria de adicionar um outro fator: subjetividade. O que funciona para uma pessoa pode não ter o mínimo sentido para outra. Todos trazem aquilo que são e suas histórias para o processo e isso influencia como escutarão os exercícios, como os aplicarão e o que obterão como resultado. É por isso que tanto Yoshi quanto eu hesitamos em dizer que *os exercícios deste livro (e em nossos próprios* workshops*) capacitarão a todos experimentarem **isto**, ou vocês aprenderão **aquilo**.* Não sabemos o que cada um obterá como experiência e aprendizado.

Workshops do Yoshi

Ao longo dos anos, Yoshi tem ministrado muitos *workshops*, usando uma enorme variedade de exercícios derivados de fontes distintas. Os próprios exercícios mudam constantemente e não há um programa fixo. No entanto, é possível destacar certos temas que constantemente aparecem em seus cursos e a existência de um roteiro planejado para o aluno. Resumi abaixo e dei exemplos do tipo de exercícios que ele usou em vários *workshops* anteriores. Sintam-se à vontade para explorá-los, mas não se limitem a essas ideias. Quando os fizerem, na verdade vocês deverão descobrir algo completamente diferente. Ou até mesmo absolutamente nada.

Muitos dos *workshops* começam com uma atividade física forte, normalmente centrada na coluna.

Exercício: Ondulação na posição sentada

Sentem-se no chão como um bebê, com as pernas esticadas para a frente. Elas ficarão levemente curvadas, mas sem preocupação com nenhuma posição fixa. As solas dos pés devem estar próximas uma da outra, sem encostarem, mas voltadas para dentro. Trata-se de uma posição muito fácil, com as costas retas e os braços soltos confortavelmente. Dobrem então a ponta do cóccix para baixo, como um cachorro ajustando sua cauda para dentro. Mantenham a coluna enrolada para baixo, e vocês notarão que pouco a pouco o corpo se inclina para trás. Mantenham a ondulação até que o movimento alcance o esterno. Neste ponto, vocês começarão a reclinar para trás, com o torso curvado para dentro, com a cabeça solta. Os ombros ficarão na frente do peito, o qual estará curvado para dentro.

Alcem então o esterno para frente, utilizando esse impulso para iniciar um movimento de torso também para frente. Concentrem-se em posicionar o esterno à frente e entre os ombros. Os ombros finalmente se posicionam atrás do peito. Continuem esse movimento do esterno para frente, e deixem o corpo seguir, até que estejam curvados sobre os pés. Então acomodem o cóccix para baixo de modo a iniciar a ondulação que move o torso para trás. E assim por diante; para frente e para trás. Não tentem transformar isso em sessão de alongamento ou de abdominais; mantenham sua atenção em como iniciar os dois movimentos, cóccix e esterno.

Exercício: Ondulação com caminhada

Este é semelhante ao exercício anterior, exceto que vocês começarão por estarem de pé. Deem um passo para frente com um pé, como se andassem normalmente. Conforme o pé toca o chão, deixe o passo iniciar a ondulação da coluna. O movimento começa na pélvis, viaja pela cintura, pelo peito, pelo pescoço e termina com o movimento do crânio. A coluna inteira é envolvida.

Deem um passo com o outro pé e deixe o contato com o chão iniciar a segunda ondulação. Uma vez que o padrão esteja claro (passo, ondulação, passo, ondulação, e assim por diante), vocês podem aumentar a velocidade até que estejam andando pelo espaço com a coluna em constante movimento.

Trabalhando o corpo como se fosse uma unidade coerente, Yoshi concentra-se em inserir o corpo num espaço mais amplo.

Exercício: Bolsa de água [fonte: *O ator invisível*]

Fiquem de pé com os pés afastados na distância dos ombros. Tentem então imaginar que suas peles são como uma bolsa de água. Dentro da bolsa há somente água – sem cérebro, sem coração, sem estômago, apenas água, clara, límpida, cristalina. Sem fecharem os olhos, vocês verão a água. Finalmente começa a surgir um movimento, para a frente, para a direita, para a esquerda e para trás. Trata-se de um movimento belo e suave, simples como água. Num certo momento, quando tiverem estabelecido um sentido claro de seus corpos como água, tentem sentir a gravidade terrestre. Uma certa força vem do centro da Terra e os convida a descer; para baixo, para baixo, mas a carne de vocês ainda é água. Suas cabeças ficam pesadas, seus ombros ficam pesados e seus braços também estão pesados por causa da força da gravidade. Gradualmente vocês submergem no chão até ficarem acocorados, com cabeça e braços relaxados.

Imaginem então que existem três fios que ligam seus corpos ao céu. Um desses fios está conectado ao topo do crânio, e os outros dois às costas dos punhos. Os três fios começam a levantá-los para cima, em direção ao céu, até que vocês fiquem verticalmente em pé novamente, com os braços suspensos no ar, como se aquela bolsa de água estivesse dependurada no ar. Então uma vez mais vocês sentirão o empuxo da força da gravidade, os fios desaparecem, e seus braços e cabeças mergulham no chão, com o resto do corpo acompanhando todo o movimento (novamente terminando na posição de cócoras). Vocês continuam esse exercício, movendo-se constantemente entre o céu e a terra, enquanto o corpo permanece água. Conforme repetirem esse movimento, a velocidade vai aumentando. Chegando ao fim, esqueçam-se dos fios nos pulsos; mantenham apenas o que está conectado no topo do crânio. Mantenham-se em movimento para cima e para baixo por um momento, sem esforço, então finalmente diminuam lentamente a velocidade até pararem numa posição, em pé. Sentirão como se estivessem suspensos e equilibrados entre duas forças, a do céu e a da terra.

Exercício: Simetria

Fiquem em pé num espaço livre. Mexam qualquer um de seus membros de modo totalmente simétrico. Se o braço direito for para a frente, o esquerdo faz o mesmo. Se o seu joelho esquerdo girar para dentro, o direito também. Ambos ao mesmo tempo, e não primeiro o direito depois o esquerdo. Façam qualquer tipo de movimento com os braços, pernas, ombros, cotovelos, pés e assim por diante, até mesmo com os dedos. Improvisem e tentem descobrir todas as possibilidades do corpo quando está completamente simétrico. Se quiserem se movimentar pelo espaço, podem caminhar (mesmo que não haja nisso nenhum movimento simétrico). Mas mantenham o resto do corpo em ações simétricas. Vocês devem também manter a cabeça livre para virar se quiserem, uma vez que precisam estar atentos com o que está acontecendo à sua volta, mas vocês podem tentar usar simetricamente os músculos do rosto.

* * *

Os *workshops* do Yoshi tendem a seguir uma progressão clara; ele começa com exercícios com o corpo individual do ator (veja acima), para entrar em domínios de grande complexidade. Após o trabalho inicial do corpo, ele frequentemente introduz uma de suas ideias fundamentais: o foco em *como* é feito o exercício, enfatizando a necessidade de atenção no processo, ambos interno (dentro do ator) e externo (em torno do ator).

Um conceito-chave é o de *saborear*. (Essa ideia está mencionada no capítulo 2, em que Yoshi fala sobre a importância do "saborear" para que as pontes e transições sejam orgânicas em vez de artificialmente construídas). Para saborear uma ação, é preciso trazer a atenção para o corpo e sentir a qualidade da ação no próprio instante em que ela está acontecendo. Conforme nos movimentamos de A para B, sentimos o que é necessário para o momento seguinte; o que é apropriado. A ênfase em "saborear" é a de "sentir neste exato momento", e não "planejar antecipadamente".

Exercício: Saborear

Escolham quatro posições diferentes, para apenas uma mão. Talvez a posição A seja com o punho cerrado, dirigida para baixo; posição B pode ser a mão relaxada voltada para cima, enquanto a C pode ser com a mão plana dirigindo-se para baixo com os dedos mantidos bem juntos e a D qualquer outra posição. O desenho exato da mão não importa; podem escolher o que quiserem. Comecem com a primeira posição da mão (A) e sintam como a mão pode ela mesma transformar-se na posição B. Então experimentem a posição B e sintam como a transformação se dá para a posição C. E assim por diante até D.

É importante sentir que não é "você", mas a própria mão que está fazendo a mudança. Se vocês não perceberem essa sensação, mas, ao invés, apenas observarem suas mãos como se estivessem do lado de fora, tudo se torna mecânico. Saborear é essencial.

Não será apenas olhando e decidindo (*Ah, se eu fizer assim, ou assado, pode ser um jeito bom de mudar*) que haverá transformação.

* * *

O trabalho de Yoshi não só enfatiza a sensibilidade no processo interno, mas também a prontidão para tudo o que está na parte externa.

Exercício

Com um grande grupo de atores, fazemos um quadrado com aproximadamente a mesma quantidade de elementos de cada lado. Por exemplo, se formos dezesseis pessoas, fazemos um quadrado com quatro elementos em cada lado. Os quatro lados (A, B, C, D) se encadeiam. Uma pessoa atravessa o quadrado em seis batidas (mantendo-se no ritmo da batida) e junta-se às pessoas que estão no lado C. O próximo lado a entrar em ação é o B, em que duas pessoas atravessam o quadrado para encontrar as pessoas posicionadas no lado D. O lado seguinte, C, envia três pessoas que atravessam o quadrado para chegarem ao lado A. No lado D, quatro pessoas atravessam o quadrado. Então, voltando para o lado A, cinco pessoas fazem a travessia. E assim recomeçamos com uma pessoa atravessando o quadrado, saindo do lado B, duas do lado C e assim por diante: dos quatro lados começando com uma pessoa para terminar com cinco pessoas que atravessam o quadrado. Passa-se de um lado para o outro, de A para B, para C, depois para D, em seguida para A e assim por diante. E os números movem-se consecutivamente de um a cinco dentro do quadrado. Tudo isso é feito numa batida estável e as pessoas que atravessam o fazem espontaneamente. Se estivermos no número cinco e houver cinco num só lado, todos atravessam o quadrado. Mas, se estivermos no número dois e três pessoas começarem a trajetória, alguém tem de se dar conta de que não é necessário e voltar correndo à sua posição inicial. Se estivermos no número cinco e houver apenas dois atores deste lado, ambos caminham, e todos devem se lembrar de que, embora só duas pessoas tenham atravessando, elas, na verdade, representam um grupo de cinco e que o próximo número será um e não três. Como a quantidade de pessoas nos vários lados sempre está mudando, os atores tem de estar muito atentos para saber onde estão tanto na sequência espacial quanto temporal.

Uma vez que o padrão tenha sido estabelecido, tornamos a coisa mais complexa, mudando o tempo da sequência. Em vez de começar com um, invertemos a ordem. Começamos com cinco (no máximo), para encadear no quatro, seguido do três, depois do dois e de volta ao um, que é seguido por dois, então três.

* * *

Normalmente, o próximo passo do *workshop* do Yoshi envolve uma complexidade maior, como a relação com os outros atores, ou o uso de objetos. E no cerne dessa complexidade está a ideia de mudança. Yoshi diz que o trabalho do ator é reproduzir a vida humana. Não como um documentário, mas por meio de um estado consciente de sua natureza essencial, que, segundo ele, é um processo em constante mudança. Por isso, se os atores quiserem permanecer verdadeiros para a vida, devem estar atentos às necessidades de mudança – constantemente – e ser capazes de fazer isso organicamente.

Para iniciar esse processo, Yoshi frequentemente introduz improvisações utilizando objetos. A ênfase é para que se explore o máximo possível, sem comentários ou tentativas de caracterização. Em outras palavras, trata-se de descobrir as possibilidades das ações simples, sem embelezá-las nem atuar premeditadamente para torná-las mais interessantes. Os fatores principais para jogar com isso nessa área são os seguintes: corpo (muda o tempo e a forma), fala (muda o tempo, a tonalidade e o volume).

Exercício: Objetos

Peguem uma mesa, uma cadeira, um bule de chá, uma xícara, uma colher e um pires. Ponham os objetos sobre a mesa. O padrão básico é: caminhar, sentar-se, encher uma xícara de chá (não precisa ser água de verdade, apenas façam mímica da ação) e bebam. Com essa estrutura, explorem as várias possibilidades, usando mudanças de tempo, pausas, mudanças de peso e assim por diante. Por exemplo, quando tiverem de erguer o bule, pausem por vários segundos, então lentamente levem o bule à xícara.

Mantenham as ações naturais e realistas, em vez de fazer algo criativo ou estilizado. Trabalhem com as chaves de variação descritas acima.

Igualmente, joguem com o peso do corpo; o que acontece quando vocês tomam o chá com seu peso na parte da frente em vez de na parte de trás, quando sentados na cadeira? E conforme explorarem as centenas de possibilidades, provem cada uma tentando observar a sensação que isso traz.

* * *

Conforme o *workshop* avança, maior complexidade é introduzida, incluindo a relação com os outros atores, o uso da linguagem, o trabalho transversal (como a integração do trabalho com os objetos e a relação com os outros atores).

Exercício [de *O ator invisível*]

Duas pessoas sentam-se no chão e estabelecem uma conversa, usando apenas as ações de uma das mãos. A pessoa A faz um gesto em direção a B, que então responde para A com um outro gesto. Para o qual A reage e assim por diante. Como numa conversa, a comunicação vai e vem entre dois atores. Deve ser uma comunicação feita de impulsos diretos, sem convenções sociais (como apertar as mãos), ou jogos (em que gestos substituem palavras, como flexionar o dedo indicador passando a ideia de "venha aqui").

Tentem concentrar todo o momento presente em apenas uma mão. É um tipo de animal estranho. Quando encontramos vida autêntica nessa criatura, com ela sendo capaz de desenvolver um relacionamento real e variado com o outro animal é fascinante observar... o que é interessante é a troca. A "atuação" não está na mão do ator; existe algo no ar entre as duas mãos. Esse tipo de atuação não é narrativa, nem psicológica, nem emocional, mas alguma coisa a mais, algo mais fundamental.

Exercício

Este tem o mesmo começo do exercício anterior com os objetos, salvo que há duas cadeiras em vez de uma. Vocês trabalharão com um parceiro, mas segurarão apenas um bule, uma xícara e um pires. A pessoa A realiza a primeira ação, enquanto B observa. Então B responde, enquanto A observa. Por exemplo, A senta-se na cadeira, então B pega o bule. A pessoa A reage pegando a xícara e assim por diante. Novamente, a chave é evitar demonstrar ou desempenhar escolhas intelectuais. O objetivo é uma resposta simples e direta entre dois seres humanos.

* * *

A busca por este tipo de resposta direta pode também ser aplicada ao elemento da fala.

Exercício: Sim/Não

Dois atores sentados no chão um de frente para o outro. O ator A fica com a palavra "Sim" e o B com a palavra "Não". O ator A diz "Sim" para o ator B, com intenção e tonalidade claras. A palavra "Sim" pode ser dita de modo sussurrado, ou em frase cortante, ou com um sorriso provocador. Até mesmo como uma pergunta sedutora. O ator B responde com a palavra "Não", mas deve respeitar a mesma intenção proposta pelo ator A. Assim se o ator A disser "Sim" de maneira provocadora, então B deve reagir do mesmo modo, provocando, mas utilizando a palavra "Não". O ator A então torna-se mais insistente com a provocação e diz uma vez mais "Sim" reagindo ao "Não". E o B fica ainda mais provocador quando responder pela segunda vez. O objetivo é manter a construção da ação *sem* mudar a intenção (neste caso "provocação"). É muito fácil para a pessoa do "Não" simplesmente recusar o jogo dizendo "Não" num tom agressivo, ou para A mudar de intenção quando a primeira estratégia (no caso a da "provocação") falhar (quer dizer, fazer B concordar e dizer "Sim" em vez de dizer "Não"). Os dois atores continuam a trocar suas duas palavras, enquanto permitem que a intenção cresça e se torne cada vez mais intensa, até que o jogo atinja seu término natural, quando ambos os atores sentem que chegaram ao clímax e a "cena" acabou sozinha, de modo orgânico. Isso tem de ser sentido, não planejado, e normalmente o ponto natural de término está muito além daquele socialmente confortável da vida ordinária.

Neste exercício, os personagens estão em conflito direto (um diz "Sim" e o outro discorda radicalmente, utilizando a palavra "Não"). Mas, como atores, os dois indivíduos estão em total acordo e harmonia. Juntos, constroem a cena e levam a intenção escolhida o mais longe possível. Além disso, um sentido de *timing* teatral surge; os atores sentem por quanto tempo devem continuar a desenvolver essa conversa para atingir o ponto natural do clímax. A técnica-chave é *desenvolver* a conversa sempre um passo adiante, sempre com uma troca; se o ator B simplesmente fizer eco a intenção proposta por A, a ação não pode avançar; e não poderá terminar organicamente. Simplesmente cairá no tédio.

* * *

Yoshi tende a utilizar quatro padrões básicos de respiração: inspiração, suspensão da respiração no topo da inspiração, expiração, pausa na respiração no limite da expiração. Ele também sugere que os alunos estejam atentos para o "gosto", ou seja, provar a sensação que trazem esses movimentos respiratórios.

Exercício

Fique de pé diante de seu parceiro, que está parado no lado oposto da sala. Primeiro, muito naturalmente, inspire e expire. Então, sem pensar na respiração, olhe para o seu parceiro e diga: "olá". Repita a mesma ação, mas deliberadamente mude o padrão da respiração. Agora, inspire conscientemente e diga: "olá". Observe a sensação. Tente então um terceiro padrão: expire (enquanto retém um pouco de ar nos pulmões) e diga: "olá". Veja se há alguma diferença. Tente a quarta alternativa: primeiro expire, então arranque uma respiração rápida e diga: "olá". Aquilo que você sente e o que seu parceiro recebe podem ser diferentes a cada vez.

No próximo passo, combine respiração com movimento. Inspiração, bloqueie a respiração no alto, ande normalmente em direção ao seu parceiro, chegue até diante dele e diga: "olá". Tente então outra versão: expire, segure a respiração, caminhe até seu parceiro e diga: "olá".

Vocês podem também jogar com a velocidade conforme inspirarem ou expirarem. Por exemplo, antes de dizer: "olá", inspire rapidamente e veja o que acontece. Tente isso novamente, lentamente.

Vocês podem utilizar essas abordagens, também, quando estiverem falando um texto. Se houver uma pausa entre duas frases, não tomem ar imediatamente depois de ter terminado a primeira frase. Aguardem com os pulmões quase vazios, então inspirem rapidamente um pouco antes de pronunciar a próxima frase. Ou de outro jeito: terminem o texto, inspirem, segurem a inspiração durante a pausa, então falem. Observem o que acontece se fizerem isso de maneiras diferentes. Normalmente, os atores apenas respiram lentamente durante a pausa e seguem para a próxima frase. Mas é interessante jogar com as diferentes possibilidades de respiração.

* * *

Temos aqui uma pequena amostra de um *workshop* com Yoshi. Se vocês forem explorar esses exercícios, lembrem-se de que o impacto do que farão dependerá do *timing* preciso. E o próprio *timing* depende do *insight* do professor, assim como da estrutura institucional do tempo. Yoshi ensina em *workshops* de no mínimo uma semana, que compreendem seis horas por dia. Por isso ele tem a liberdade de formatar a jornada dos alunos e usa o tempo do modo mais proveitoso. Esse grau de liberdade não é norma na maioria dos treinamentos em escolas.

Além disto, Yoshi está muito atento ao papel diagnóstico do professor. Não basta organizar um exercício e simplesmente deixá-lo seguir seu curso. Para um trabalho avançado, o aluno precisa de *feedback* detalhado sobre onde e quando o exercício não funcionou. Quando se trabalha com Yoshi, ele nos diz exatamente em que começamos a apenas demonstrar ou, ao contrário, a atuar de modo orgânico; normalmente no próprio instante da ação. Pode parecer desanimador ter de escutar certas observações, mas isso é necessário. Aliás, esse tipo de crítica pode ser contraproducente, a menos que seja conduzida por um professor experiente diante de alunos que já tenham feito escolhas importantes e assumido seus próprios caminhos e descobertas.

Boa sorte!

Do mesmo autor na Via Lettera

O ator invisível

Yoshi Oida é completamente único. Ator e diretor japonês que trabalhou principalmente no Ocidente como integrante da companhia teatral de Peter Brook em Paris ele supre, com a tradição oriental – de supremo e estudado controle –, a carência que os intérpretes ocidentais têm para definir e expor as profundezas da emoção,

Em seu estudo prático e cativante da arte do ator, Yoshi Oida atende qualquer intérprete com as ferramentas mais simples que ajudam a pôr a técnica da interpretação atrás de uma capa invisível. Yoshi acredita que, quando o público se encontra totalmente consciente do método do ator, tornando-se consciente demais de sua habilidade artística, o encanto da interpretação morre. O público não deve jamais ver o ator e sim sua interpretação. Ao longo de todo o livro, Lorna Marshall oferece rápidos comentários sobre o trabalho e o método de Yoshi Oida, os quais ajudam a entender a realização dessa singular arte teatral.

O ator errante

O ator errante é um notável relato feito pelo ator e diretor janponês Yoshi Oida, que em 1968 deixou o Japão e se juntou à Companhia Internacional de Teatro de Peter Brook em Paris. Desde então, ele se tornou um líder e orientador na companhia. neste livro, em parte uma história pessoal, em parte um livro técnico para atores e diretores que desejam compreender e empregar as técnicas de Peter Brook, Oida descreve a formação e treinamento da companhia de Brook e oferece um relato da primeira década de trabalho. Temos, assim, uma fascinante descrição da primeira performance pública da companhia – *A conferência dos pássaros* no Irã –, da extraordinária viagem exploratória que se deu pela África, do trabalho nos Estados Unidos e o retorno para a França. Entremeada aos relatos das produções *Os iks*, *A conferência dos pássaros*, *O Mahabharata*, *Orghast* e *Timeu de Atenas*, temos sua vívida experiência pessoal como um ator em quem a cultura e a prática oriental e ocidental vêm juntas.